PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 31 - ROMA, 2 AGOSTO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61373 - 63064

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

RIFLESSIONI
sull'America "filosofica"

Il discorso è forse più complesso di quanto si pensi: gli Stati Uniti d'America, popolo giovane, tradizione filosofica, se si eccettua mancano di una vera autonoma quel platonismo cristiano (che si innestò sulla tradizione religiosa indigena), importato dai colonizzatori europei ed ancora oggi radicato e presente più come momento di vita immediata che come coscienza riflessa. Vi è indubbiamente una buona dose di ingenuità e d'immaturità critica nella curiosità e direi anche nella meraviglia e nello slancio con cui l'Americano accoglie le dottrine più disparate, aderendovi immediatamente con l'immaginazione (più che con la ragione), come i bambini alle favole. La mancanza di una tradizione culturale propria e di strutture mentali maturate attraverso una lunga elaborazione filosofica danno alla mentalità americana una certa malleabilità (che non è plasticità) ed una capacità di assorbimento, che non è ancora forza di assimilazione. «La loro saviezza», scrive il Santayana, (*Il pensiero americano*, Milano, 1939, p. 84), «è un po' smilza, fatta soprattutto di parole, non pienamente sicura del suo terreno, nè consapevole del suo ultimo significato; di guisa che il loro sviluppo fisico ed emotivo può dover subire un arresto che ne disturba il corso normale».

Si parla spesso di «pragmatismo» americano come la filosofia più congeniale alla *forma mentis* di quel popolo, intendendo con quel termine, più che una filosofia vera e propria, un insieme di caratteristiche nazionali: uno spiccato «realismo», nel senso di attenersi ai «fatti» o alle cose concrete e una corrispondente ripugnanza per l'astratto, per le costruzioni aprioristiche e metafisiche; una esplicita o implicita supremazia del pratico sul teoretico, valido solo come strumento dell'azione trasformatrice o conquistatrice dell'ambiente naturale e sociale; una fiducia immediata nel senso comune senza le complicazioni del pensiero riflesso, che fa difficile il facile e complicato il semplice, esige che l'azione sia preceduta da un procedimento razionale, perciò la rallenta, le toglie lo slancio e ne diminuisce il rischio, l'entusiasmo e la potenza conquistatrice. Questo pragmatismo e quest'empirismo, proprio per essere più efficaci e «produttivi», non possono affidarsi solo alla loro pura immediatezza disarmata: è necessario che vengano «organizzati», forniti di «metodi» e di quante altre armi o «strumenti» la ragione può mettere a loro servizio, affinchè l'azione abbia il massimo «successo» possibile, la migliore «riuscita», che è data dal «risultato pratico», dalle conquiste realizzate, indicative del progresso e del miglioramento della comunità umana.

Intesi così l'azione ed anche il senso della vita (in America è «onesto» chi «produce» meglio e a costi minori ed è «benefattore» chi sa dare all'umanità una comodità nuova), da dove attingere metodi e strumenti? Non certo dalla metafisica o dalla filosofia (così come la intendiamo — o la intendevamo? — noi europei dell'Occidente e direi soltanto «mediterranei», se vi potessi includere anche la Germania), che sono «disinteressate» e non hanno come oggetto le cose, ma l'essere che è spirito, non la pratica, bensì la «teoria» della pratica; non dalla cultura nel senso umanistico che noi siamo soliti attribuire a questo termine ([1]). Metodi e strumenti adatti può fornirli la scienza e la tecnica. Da qui, per un popolo che ha realizzato un grande sviluppo tecnico ed economico (con un paradosso si può dire che questo sviluppo sia la vera «cultura» ed anche il sostrato della «spiritualità» americane) e di esso si è quasi esclusivamente occupato e preoccupato, al punto che esso condiziona e definisce (salvo eccezioni) anche il costume morale e religioso, non è difficile il passo alla generalizzazione: la conoscenza scientifica è il modello della conoscenza ed è la sola forma valida, in quanto praticamente efficace e sperimentalmente verificabile. Pertanto la filosofia deve assumere lo stesso oggetto e gli stessi metodi della scienza: le varie forme di attività spirituali (estetica, morale, religione ecc.) vanno studiate anch'esse «scientificamente», come fatti empirici da osservare, controllare ed accettare per quanto abbiamo di verificabile. Da qui l'altro passo: tra la natura e lo spirito non vi è differenza sostanziale e qualitativa: lo spirito è uno dei fenomeni naturali. Naturalmente tale concezione della filosofia rinuncia, nell'atto di impostare il problema di sè a se stessa, alla sua autonomia, alla filosofia *tout court* ed è condannata ad identificare il suo sviluppo con il progresso delle scienze matematiche e fisiche, biologiche e piscologiche, ecc., cioè a considerare suoi problemi — ed anche sue soluzioni — solo quelli che a mano a mano si pone e si dà la scienza.

Forse per il momento (ed ancora per lungo tempo) le cose non possono e non potranno andare diversamente negli Stati Uniti, anche se continueranno a non mancare eccezioni significative: e ciò, crediamo, per due ragioni: *a*) il Nord-America non ha avuto (e non ha ancora), contemporaneo o anteriore al suo sviluppo tecnico ed economico, un pensiero filosofico nel senso occidentale, nè un umanesimo dello spirito e dei valori spirituali; per conseguenza si è smisuratamente ingrandito, per usare una felice espressione del Bergson, nel corpo ed è rimasto piccolissimo nell'anima; *b*) è stato

Continua a pag. 4.

Michele Federico Sciacca

(1) Salvo rare eccezioni di persone isolate (e che dunque non caratterizzano una Nazione) gli Stati Uniti non conoscono una cultura umanistica ed un umanesimo della cultura e, fino ad oggi, sono ancora incapaci di penetrarne il senso.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

LE FACCE GIREVOLI

Tra le molte definizioni che sono state date dell'uomo, questa è particolarmente singolare: «Siamo macchine fatte per dimenticare. Gli uomini son cose che pensano un poco e che soprattutto dimenticano. Ecco che cosa siamo».

Al lume di questa concezione, comprendiamo la confessione di un tizio all'inviato di un grande giornale francese: «Ero hitleriano — diceva — divenni comunista. E poi? Ho cambiato. Ecco tutto». La provocante impudicizia di questo esibizionismo lascia perplessi per un'arditezza sfacciata, la quale è rivoltante quanto quel tessuto di menzogne che vuol essere come l'ingessatura di una coerenza estrinseca. In effetti, quello scatto improvviso: «E poi? Ho cambiato. Ecco tutto», muove un'epoca la quale infila le opinioni come le scarpe, e come le scarpe le cambia. Inclinazione naturale del nostro tempo, essa si fregia di suoni rispettabili, quali sono quelli di realismo, di relativismo, ecc. Vi è anche chi si specializza nel coltivarla come forma superiore di mente non piegata a pregiudizi. In un discorso che aveva l'ambizione di essere il credo dell'Europa, un tale diceva: «Versate con tutte le vostre forze il ridicolo sulla passione nazionalista. Mostrate ch'essa fa dei suoi tributari dei veri fantocci, capaci delle più comiche palinodie da operetta, dei ragionamenti più grotteschi, delle più buffonesche indignazioni». Si stenta a credere che chi la pensava a questo modo, qualche tempo dopo esaltasse, con accesa enfasi, il patriottismo, e in quella palinodia da operetta che aveva prima orchestrata, si assegnava così il ritornello più divertente.

Una testimonianza ancora. Parlando del comunismo un altro tipico rappresentante del voltafaccia, dopo aver confessato di non aver «nessun gusto per il governo bolscevico», diceva: «La rivoluzione russa?... Nessuno può impedirmi di alzar le spalle. Alla scala delle idee, al massimo possiamo considerarla una incerta crisi ministeriale». Più tardi quel veggente componeva un inno per esaltare la Ghepeu e alcune strofe per infiammare gli inerti ad uccidere i sabotatori del piano quinquennale. Che sarà di lui? Per ora è alla seconda coerenza.

E' irrilevante dar nome e cognome a questi tre rappresentanti delle coerenze successive; è utile invece ricordare che il primo ebbe ad occuparsi di politica, il secondo di filosofia, e il terzo pratica la poesia. Il filosofo ed il poeta hanno rinomanza internazionale, ed il primo avrebbe certamente conquistata una bella fama nella politica, se non avesse trovato più redditizio darsi al commercio.

Non è da credere che questi tre campioni siano isolati stravaganti: ciascuno di essi potrebbe raccogliere intorno a sè numerosi discepoli, perchè oggi gli uomini nascono con la faccia girevole, onde mentre un tempo il «voltafaccia» era bollato di disprezzo, oggi si ammira chi ruota la faccia su arco maggiore. Qual'è la causa di questo comportamento originale? Gli uomini sono davvero macchine per dimenticare? Oppure, come qualcuno pretende, dobbiamo credere che l'oblio ringiovanisce lo spirito, soprattutto nell'attività politica?

Se è così, il merito dell'uomo va calcolato sul numero delle sue coerenze successive. La faccia girevole sarà il più bel volto elargito dalla sorte.

E' credibile soltanto ciò che è mutevole: è una sentenza fortunata, fortunatissima. Senza dubbio le coerenze successive hanno un vantaggio sulla coerenza a blocco unico: le prime infatti sono docili alle passioni e aperte agli interessi. L'abbandono delle opinioni, il divorzio tra ciò che si crede e ciò che si fa, la corsa all'emporio delle novità, costituiscono gli elementi di quel mobilismo che gli uomini di oggi considerano il valore primo, anche perchè esso libera dalla responsabilità, e cioè dal serbarsi fedeli ad una verità non soggetta al fluttuare degli avvenimenti. Così, dato che le opinioni migliori sono le più caduche, la parola più virile che l'uomo possa pronunciare non dev'essere troppo dissimile da quella pronunciata dalla prima faccia girevole che qui abbiamo ritratta: «E poi? Ho cambiato. Ecco tutto». Già: ecco tutto. Ecco i travestimenti, i tradimenti, gli inganni: ecco il mentire, patrocinato come prima regola di vita, come colore di un'esistenza stinta, come energia delle forze più proficue e redditizie: le forze aggiranti.

Varius

RIVALUTAZIONE
del Settecento spagnolo

Sarebbe lungo, e certamente non facile, accennare qui a quelli che possono essere i motivi per cui la rivalutazione del Settecento, fatto ormai compiuto per tanti paesi — a cominciare dall'Italia, dopo gli studi, fra gli altri, di un Calcaterra —, non sia tuttora altrettanto pacifica nè sistematica per altri, in primo luogo per quelli iberici. Ma è da aggiungersi subito — premessa tale considerazione per un giusto senso di proporzioni — che anche in questi ultimi si vanno accentuando gli indizi di un riesame di quel secolo con nuove aperture di orizzonti che permettono di spingere lo sguardo sempre più lontano.

La Spagna, disorientata, all'inizio del Secolo XVIII, dal mutamento di spiriti e di forme arrecatole dall'avvento dei Borboni, con l'inevitabile approssimarsi alla Francia anche agli effetti della vita spirituale e intellettuale, sofferse notoriamente, nel volgere del secolo, così paradossali alti e bassi fra l'attaccamento alla tradizione e la spinta alla novità, che tutto quello che si è potuto dire o scrivere di essa nel senso di un determinato indirizzo (quello dell'oscurantismo, per esempio), si può impunemente invertire a sostegno dell'indirizzo opposto (dell'illuminismo, in questo caso), con ragioni curiosamente altrettanto probanti. Ma poichè tale altalena di valutazioni è sostanzialmente possibile da rilevarsi, per quel secolo, anche nei riguardi degli altri paesi, e, sopratutto, poichè tale curiosa caratteristica non ha affatto impedito a quel secolo — come ormai si conviene da tante parti — di essere stato uno degli ideologicamente più sostanziali, e perciò dei più suggestivi al nostro inappagato spirito di ricerca di oggi, non ci pare vi sia ragione di mettere in dubbio, se i documenti non mostrino il contrario, che tale altalena fu motivo, anche per la Spagna, di vitalità anzichè di paralisi spirituale e intellettuale.

Interesse particolare suscitano perciò i lavori che vanno apparendo in Spagna — o nell'America spagnola —, intesi a riprendere in esame il significato del Settecento: la cronaca editoriale di questi ultimissimi tempi ha dato modo anche a noi di occuparci di libri la cui opera di indagine, ormai variatissima (dagli aspetti strettamente letterari o altrettanto strettamente linguistici fino a quelli, invece, spiritualmente amplissimi che prendono in esame il pensiero dal filosofico al politico), comincia ad assumere le forme di un assedio che si stringe sempre più attorno alla cittadella dove si rinserrano, per l'ultima difesa, i «modi di dire» e i giudizi fatti, tramandantisi, su quel secolo, per inerzia mentale. Ci è venuto ora alle mani un recentissimo lavoro di uno degli studiosi più acuti nel pensiero, e più chiari nell'espressione, della scienza politica nella Spagna d'oggi, Luis Sánchez Agesta: *El pensamiento político del despotismo ilustrado* (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953), lavoro al quale è facile prevedere un posto di rilievo in quello che sarà inevitabilmente il prossimo riconoscimento di meriti non ancora visti, o almeno non ancora sottolineati, di quel secolo anche in quel paese.

Il dissidio fra tradizione e «ragione», che informa di sé il Settecento, nel gioco contraddittorio degli elementi più vari e più strani, appare rinfrescato e documentato dall'odierno studioso spagnolo con una magistrale rievocazione documentata del pensiero — e degli scritti nei quali esso appare — delle personalità comunque più significative della Spagna di allora. E la documentazione che egli fa, di tale dissidio, appare chiaramente non essere fine a se stessa — anche se così fosse, essa arrecherebbe già un contributo di cui si sente il bisogno, per giungere all'auspicata chiarificazione di idee su quel secolo —, ma strumento per mettere in luce, con matura obiettività di lettore e interprete moderno, accanto alle zone d'ombra, quelle di luce; così che, presa visione di questo libro, si fa sempre più viva l'esigenza di ricercare, nell'essenza del Settecento migliore, il presupposto del migliore Ottocento. Il dedurre, qui, dalla ricca esposizione del Sánchez Agesta — non meno che dai testi settecentisti da lui sottoposti ad attenzione, con abbondanza e con onestà di proporzioni —, qualcuna delle sue idee; o il seguire, nelle nostre considerazioni, i suggerimenti che da tali idee vengono spontanei, varrà come accenno di conferma — almeno così ci sembra — a quei valori del Settecento.

La coscienza spagnola di una decadenza della propria nazione risale notoriamente a molto prima del secolo XVIII; ma è in questo secolo che di essa ci si sforza di rendersi ragione, con l'intento preciso di smentirla o, se questo non sia possibile o giusto, di porre ad essa riparo, anche prendendo le misure necessarie contro la «leggenda nera» la quale, diffondendo per il mondo notizie inesatte o travisate sulla Spagna, era a sua volta strumento della diffusione di quelle voci di decadenza. E la ricerca di un riparo a quella decadenza appare intonata alla coscienza che quei settecentisti ebbero del principio di causalità: esso appare esemplificato dalle loro premure di sopperire a quella decadenza, alla quale attribuiscono cause economiche, con una riforma economica. Questo cenno (che il lettore non prenderà più che come tale, per la schiavitù dello spazio che qui ci incatena), ed altri analoghi, il cui insieme costituisce le pagine introduttive del libro in esame, ci conduce — attraverso lo studio del Sánchez Agesta — alla constatazione che «poche volte gli uomini hanno avuto una coscienza così chiara che stavano trasformando il mondo, quale l'ebbero gli uomini che vissero oltrepassata la metà del Settecento».

Il dissenso tra la fede e la ragione, nel caratterizzare quel secolo, portò ai noti eccessi ideologici: ma le maggiori figure della Spagna di allora, da P. Feijóo a Jovellanos, appaiono avere raggiunto effettivamente l'equilibrio, e avere avuta addirittura la visione di un principio di armonia superiore, che permise ad essi di difendere la libertà — nel senso più lato della vita dello spirito — senza che essa diventasse libertinaggio. Ed ecco concretarsi, nello spirito di questa cauta apertura di orizzonti, la revisione di tanti valori: come quello dell'«onore sociale», per cui, per esempio, la nobiltà — anche in Spagna — finisce di essere, nell'ideologia settecentesca, quella del sangue, per divenire quella dell'intelligenza e della «utilità» collettiva; o come quello dell'«onore militare», per cui, per esempio, il bellicismo spagnolo dei secoli precedenti viene connesso con l'idea della decadenza — in quanto conseguenza dell'ambizione del principe conquistatore —, e gli viene opposto — da una letteratura antimilitarista — l'idea della fraternità, in un senso non meno cristiano che rivoluzionario.

Ciò che però forse più incuriosisce, in questa disamina che si spinge molto al di là dei valori strettamente politici del pensiero illuminista spagnolo del Settecento, è l'affermazione, da parte di uno dei suoi maggiori rappresentanti, il P. Feijóo, che l'universalità della ragione si debba tradurre in universalità politica, nel senso di una patria comune, di una repubblica ideale degli uomini del pensiero. Quest'aspirazione, tutt'altro che peregrina in sé, nè originale del Settecento, assume però un valore d'eccezione nell'opera di uno scrittore di Spagna, paese tradizionalmente ritenuto incline a chiudersi e a tenersi chiuso in se stesso: e il ricordarla qui può ben servire simbolicamente come stimolo a un benevolo interesse per l'odierno sforzo del pensiero spagnolo nel ricercare, nel proprio Settecento, i motivi di continuità e di arricchimento dei valori non solo nazionali, ma anche individuali.

Giuseppe Carlo Rossi

● L'Editore Payot annuncia nella «Bibliothèques Historiques» la 3ª Edizione della *Storia dei Papi* di Fernand Hayward.

IDEA, *in agosto, uscirà a quattro pagine. La direzione, la redazione e i tipografi vanno in ferie, ed augurano ai lettori «buone vacanze».*

UNA NOBILE POETESSA

Emilia Foti, messinese, dalla narrativa, vera lirica in prosa, è passata alla lirica in versi, raccolti nell'elegante volume *Autunno* (Casa Editrice «L'Estremo Oriente», Villafranca di Verona, 1953, pp. 255), mantenendo le caratteristiche d'arte rivelate nelle novelle (*Come baciai Muriella, La scelta*) e nei romanzi (*Gli occhi che vedono, La malìa dei fiori, L'ombra del pino, Opale*, ed. De Carlo). Il titolo della recentissima raccolta, che contiene componimenti poetici dal '35 al '53, raggruppati in quattro sillogi dal nome degli ultimi mesi dell'anno, più che dare unità esteriore ai canti, ne rivela l'unità intima, il tono particolare, che è quello di una voce sommessa, di una pace crepuscolare, di religiosa e rassegnata pace che traspira dalle cose piccole e grandi, di cui rivela l'anima con delicatezza squisita, con immediatezza espressiva ma vigile ed elaborata, senza tramezzi letterari, se non forse gozzaniani. Dal Gozzano si distacca per maggiore comprensione e commozione, per cristiana religiosità e per grande varietà coloristica.

I versi iniziali che dànno il titolo alla raccolta parlano di ebbrezza, di brivido, di carezza delle foglie secche e dei tralci in estrose corone e dànno suono ai variopinti fiori autunnali, veri «squilli di porpora» della natura morente nella tranquillità domestica rurale.

Ma basta l'*Ave Maria* della sera per sedare le tristezze della vita che sfugge in una dolcezza affascinante. Cantò il Pascoli che il dolore del poeta è di così mirabile natura che, anche quando il suono ne è triste, l'eco ne è dolce «poichè ti si muta in cuore / il suo dolore in tua felicità» (*Solon*). E la nostra poetessa:

Passa qualcosa, in alto, e dice Ave!
e apre l'azzurro mistico del cielo,
facendolo più intenso, e più soave;
togliendone ogni nuvola, ogni velo.
(Dolcezza).

L'anima è paragonata a uno stele sottile e alto, che sboccia in un fiore anelante all'infinito, che si fa preghiera e giunge alle soglie di un'altra vita. Il *Vespero* è colto nella gamma dei colori più celestiali; la pioggia è fatta di lacrime iridescenti, le vette degli alberi esprimono palpiti umani e la radice di essi parla alla cima in profonda fraternità. La *Fontanella* pare una ninfa allietata da danze di foglie e di fiori in dolci cori vespertini.

•

Non mancano velati motivi autobiografici; quelle liriche sono in gran parte impressioni soggettive, ma acquistano umano interesse: la poetessa ha il dono di rendere immagine viva tutto ciò che tocca e descrive:

Stanco di tutto in un'attesa ansiosa:
duole in me l'erba, e la palma fiorente
giubila in me: Mi sfoglio come rosa,

come il rugido tronco dell'ulivo
soffro, e poi m'apro nelle argentee feste
del suo fogliame tremulo e giulivo.
(Il giardino).

Assomiglia la sua anima al mare e ne descrive i molteplici aspetti, cavandone suoni e voci di speranza.

Non mancano ricordi evangelici. La sua fede cristiana le aveva dettato le pagine sincere di *Strumenti del Signore*, nelle quali acquistano nuova vita Caterina da Siena e Giovanna d'Arco; ne riecheggiano ora le liriche *Emmaus*, *Surge et ambula* e il canto di ampio respiro *Nella Vigna*, dove è ripresa la parabola degli operai di Cristo, ricompensati, anche gli arrivati in ultimo, con la stessa mercede:

Mercede giusta, pur se non credete.
Noi misuriam soltanto il corso breve
della nostra giornata: e il nostro peso
ci par sempre il più grande: ed Egli segna
l'opera nostra dall'eternità.

Sente che la giustizia non comincia se non dove giunge la pietà; prima il sentimento di pietà e poi quello della giustizia; e par che dica che questo mito terribile, che impugna anche la scure, che stringe anche il capestro, che sprigiona il fulmine addomesticato per dar morte a un uomo, è lui che ha cagionato e cagiona tante guerre. Non pare che abbia fiducia nella giustizia, ferrea donna e crudele tiranna; crede invece all'avvento del regno di Dio, che è quello della carità cristiana, non della giustizia e della ragione. Sarà il cuore a dare l'assetto ultimo alla società, non il cervello e tanto meno il ventre. E il poeta deve contribuire ad avvicinare l'avvento del regno di Dio in terra. In qual modo? Non atteggiandosi a felice, a superuomo, ma cantando della nostra piccolezza e fragilità, della speranza celeste, della pietà posta a base dell'azione e della morale; perciò la nobile poetessa non gonfia le gote, ma attinge brevemente con le dita le corde dell'arpa, non respinge da sè riempiendo di fracasso e di suoni orecchi e cervelli, ma attira a se con un lontano e fievole tintinnio, qua asciugando una lacrima, là aggiungendo un sorriso con delicata modestia come una silenziosa benefattrice.

Sulla terra una schiera di dolenti,
raccolta nelle tenebre, cammina
di pari passo coi fratelli ardenti.

e ognun che la fatica sua trascina
ha sua gioia lassù, tra quei fiorenti,
come rosa che sboccia dalla spina.

L'ampio respiro, melodioso, è il ponte
onde l'angoscia sale, e le risponde
la pietà e la bacia sulla fronte.
(Arpe archi ed organo).

Da *Via Nomentana* tolgo i delicatissimi versi:

Poi corri, strada, a un gruppo di cipressi,
rigidi come torce. E certo ha un nome
lo Spirito che sta dritto in ciascuno:
Spirito di Fede, Spirito di Silenzio,
Spirito di Pace, Spirito d'Amore,
Spirito di Promessa, Spirito di Dolcezza,
Spirito di Certezza
che Dio c'è.

Ama la rima, ma non quella della usata poesia:

Poesia senza rima, è come amore
senza bacio. Come orto, ricco e bello,
ma senza il suo cancello.
Come altare
di tovaglia distesa, senza pane.
Come fanciulle strane
che van sull'erba
e non colgono fiore.
Come la bacca acerba
presso ai frutti rotondi.
Come teste di bimbi,
senza nimbi
di riccioli biondi.
(Senza Rima).

La raccolta termina con una dolce preghiera rivolta a Dio dalla *Mano d'argento*. Nell'insieme è un bel fascio di fiori variopinti, fatto di ricordi, di giocondi terrori, di piccole felicità, di tristezze felici, di rose sfogliate, di addii, di fantasie, di sogni, di gioie pacate e allietate dal profumo del verso, dall'incanto dei colori, dalla dolcezza della pietà, l'unico sentimento non egoistico che Dio abbia donato alle sue creature più nobili e ai veri poeti.

Emilio Santini

Mantegna - La Poesia (carta da giuoco)

BIGONGIARI E LA POESIA

Fin dal 1937, un giovanile saggio, «Elaborazione della lirica leopardiana», indicava il nome di Pietro Bigongiari, come quello di un critico promettente. Nel '46, una raccolta di «Studi» che s'erano andati alternando con una produzione lirica di fine sensibilità, confermava la presenza di un'esegesi particolarmente schietta nell'accostarsi alla vita segreta del linguaggio poetico. Al tempo stesso una predilezione un po' troppo accentuata per le interpretazioni spirituali, rischiava di far perdere agli innegabili segni di un pascaliano «esprit de finesse» già notati da De Robertis), il contatto diretto e impegnato coi testi. Il recente volume che Bigongiari pubblica: «Il senso della lirica italiana e altri studi» (N. 2 della sansoniana «Biblioteca di Paragone») evita, ci sembra, questo pericolo, per un rigoroso e quasi costante riferimento alla situazione storica, che procede di pari passo col rilievo critico. S'aggiunga l'uso delle «varianti» nell'interno dell'opera, e l'impiego accorto di quelle altre «varianti» continue, rappresentate, rispetto all'esito poetico finale, dalle singole parti compositive — che ha permesso a Bigongiari di vedere il testo, in fase di acquisto e movimento creativo.

Alla luce di simile indagine, l'opera è destinata a tramandare, punto per punto, l'elemento che ne costituisce la remota e sicura individualità. Con un duplice vantaggio critico: di far «storia» della poesia e insieme di consegnare alla «storia» le conquiste della poesia. Fondamentale sotto questo aspetto, il lungo saggio «Il senso della lirica italiana» (quello appunto che dà il titolo al libro), in cui la relazione tra storia e poesia è tenacemente ribadita.

In polemica con Bontempelli, e contro ogni mito tendenzioso di astratto platonismo, di favola pura e silenzio rivendicabile alla migliore lirica italiana — Bigongiari è convinto che occorra «compromettere» la poesia; «questo è il senso che dobbiamo trovare nella poesia italiana, oltre il suo indice che possiamo dire astrattamente platonico. La poesia italiana si compromise subito da principio, e dove cadde, cadde perchè rifiutò di compromettersi, perchè allora credette la storia in preda a una vicenda di sangue e se stessa un dono distante del cielo».

Per Bigongiari il lavoro della poesia è lavoro di tutti; i poeti sono gli uomini più «compromessi» con la storia; i più grandi di loro non hanno rifiutato o rinnegato la storia; per essi la cultura è stata prima di tutto civiltà, «sede umana», «rapporto umano». Si pensi a Foscolo. Se l'illusione, spenti, pur ci sofferma al limitar di Dite, così avviene che la poesia del Foscolo trattenga la vita sul limitare dell'ombra, sia calore sul limite del gelo, moto sulla quiete della morte, «riconoscimento umano sul disconoscimento cosmico». Una volta scoperto il senso di energia, «strano senso di energia di una materia dolorosa o addirittura negativa», che presiede al linguaggio dei «Sonetti» e dei «Sepolcri» (e vorremmo proporre come esemplari del metodo del nostro, i due saggi del '51, «Alle origini dello stile foscoliano» e «Fra strato e strato dell'Ortis») Bigongiari può inseguire — senza paura di arresti in quella fredda zona di insistito esercizio filologico che importava un ritardo agli «Studi» del '46 — la nascita del vocabolario foscoliano, a contatto e divario col vocabolario settecentesco pariniano e alfieriano (si osservi ad es. quale rilievo impreveduto acquistino nella pagina del critico, gli aggettivi foscoliani: la madre «mesta», la Troade «inseminata», i «fatali» Pelidi, veri nuclei di intensità, inimitabili qualificativi, di una «qualità accecata, abbagliante, in movimento verso il divino»).

Il rilievo è reso possibile dal considerare l'energia del linguaggio poetico come energia in atto. Foscolo conferma la realtà umana, esaltandola con la poesia. In Leopardi invece (cfr. i due saggi: «Valore dell'Infinito» e «Leopardi e la storia di un'anima») anche l'energia del linguaggio appare del tutto potenziale, mentale; l'infinita vanità del tutto presta al Leopardi un linguaggio diverso, senza sussulti, convinto dei suoi termini, ricordo sottile di un significato che appena increspa un cosmo indolore. Foscolo e Leopardi. Due presenze, in ogni modo valide a mostrare la qualità più alta della lirica italiana, che è «un'immediata immedesimazione del tessuto ritmico col tessuto emotivo»; per cui carica ritmica e carica emotiva sono date dal verso e nulla fuori del verso esiste. Questo negli antichi e nei moderni.

Nell'ultimo Ungaretti, in quel lucore misterioso che rapprende lo slancio del verso, Bigongiari vede avviarsi una decisa animazione di scavo umano (la «Terra Promessa» è la promessa fatta all'anima «di una consistenza, oltre la inconsistenza dei sogni»). Scampo senza ritorno, abbaglio estremo in cui riesce a trasformarsi il fremito della vita, si offre la poesia di Cardarelli (e non si manchi di sottolineare nel saggio «Cardarelli tra la vita e l'opera», questo suggerimento finissimo di un destino poetico: «l'incredibile cosa che succede a questo scrittore è che la sua attività lo porta, dopo aver trascurato la morale naturale, ad ottenere una morale retrospettiva; una clausola in cui lo stile è soprattutto una facoltà di determinazione maieutica dei propri atti).

Si ha un'inversione dell'avventura umana. Dinanzi all'immobilità altissima di Ungaretti e Montale, l'ultima generazione rivela a Bigongiari il possesso di una poesia che va incontro alle cose, investendosene. Con un contenuto giuntogli «dissanguato dal binomio Saba-Montale, che ha esaurito la prosaicità e l'occasione poetica», Sandro Penna è riuscito a condurre il suo piccolo ma completo discorso, nell'originale forma dell'«appunto» (cfr. il saggio: «Per una sistemazione poetica»). Il contatto storia-poesia, non mai perduto nell'individuazione del senso della lirica italiana, guida Bigongiari nello studio di poeti stranieri, si tratti di Baudelaire o di Merimée, di Gide o di Eluard, di un caso letterario assoluto com'è di Poe, o di un universo «puramente spettacolare» nel caso di Conrad.

Parlare della poesia europea, significa per Bigongiari, parlare dell'Europa, di ragioni che cospirano a qualcosa che supera gli stessi testi poetici. «Oggi», scrive Bigongiari, «i poeti sono, fors'anche più dei politici, *les bâtisseurs* di un'intesa che non riesce a trovare le sue condizioni esterne in un ambiente pieno di febbre o viziato dalle abitudini; dentro ogni europeo è la natura di un'intesa».

Qualcuno potrà rimanere stupito a questo discorso, a sentir parlare di poesia, in termini così pubblici e così responsabili. Ma questo è la poesia per Bigongiari: responsabilità assoluta, non di quanto accade, ma di quanto deve accadere. Eluard ha dimostrato di non tendere ad altro che a questa utilità universale della poesia (cfr. il saggio: «Eluard, dalla bellezza amara alla verità pratica»). Foscolo ed Eluard. Un

Continua a pag. 4.

Renato Bertacchini

STAGIONE DOLENTE DI LIONELLO FIUMI

Si vuole qui discorrere della più recente produzione in versi di Lionello Fiumi: le liriche posteriori a Stagione colma (1943)*: composte durante questi ultimi dodici anni, apparse ad intervalli su periodici letterari, ed oggi raccolte in volume col titolo* Sul cuore, l'ombra *(Marzocco, Firenze, 1953). Si tratta di oltre una quarantina di nuovi componimenti.*

Il poeta, che questi versi ci propongono, è ancora quello, all'incirca, dell'ultima parte di Stagione colma*; ed al tempo stesso egli ci appare con un volto che ha qualche tratto nuovo, ed ha talora impronte più incise, più nette.*

Vi si ravvisa il volto della precedente opera, e di talune Sopravvivenze (1931)*. Anche qui, in queste composizioni recenti, è un dolce e dolente assillo d'umanità, l'urgere di un motivo variabilmente e riccamente umano: l'intima, più che l'esteriore storia della esistenza d'un uomo, intrecciata e confusa con quella di chi più addentro si inserisce nel ritmo vitale dei propri giorni terreni: la donna amata, quasi sempre. Infatti, anche qui è colto di preferenza, e con sommessa virile mestizia cantato, l'atto vitale più intenso e più carico di gelose segrete risonanze: quello che, in un suo intimo fervore, tende più d'ogni altro a perpetuare nel tempo e nel mondo il caduco giorno dell'uomo.*

Nel già maturo poeta, nelle sue giornate ormai possedute da un senso di nero e di vuoto, via via più insistente ed angoscioso si è fatto il tema della labilità e dell'estremo annientamento (ciò che noi fummo, cancellato come schiuma sulla sabbia dall'onda che sopravviene). Un aduggiarsi, un crucciato ripiegarsi su se stesso, ed un pietoso, ostinato aggrapparsi — quasi a cercar salvezza, quasi in un'illusione o in un tentativo di perpetuità — ai fantasmi dell'amore vissuto. C'è anche, oltre tutto, come il senso di una protesta contro il nulla che il poeta scorge in agguato al di là del dì ultimo, cui dà dolcezza e conforto una vaga malleveria di sopravvivenza, che si insinua nella rievocazione amorosa. Ma la luminosità gioiosa che, nella perfetta compiutezza dell'élan vitale, prorompe dalla visione d'amore, appena qualche volta riesce a resistere al grigiore della condizione presente, a smorzarlo e a tuffarsi nel balzante fulgore dell'evocata giovinezza. In Tigrina*, ad es., ch'è avvivata da una fresca sensualità: «Preda bianca e antimante, t'azzannava / la dolcissima belva del piacere... / Fosti, così, senza transito, folta / giungla di sonno, corsa / a tratti da qualche ultima risacca / di brividi. Il tuo volto calmo, poi, / annunziò che in quel buio già levata / s'era una tacita serenità / di luna. Sopra il chiaro, uno stormire / di foglie appena: era quel respirarti / d'uomo, d'accanto. Mentre / nel diafano incantesimo, due occhi / che ti covavano amorosamente / filtrati dalla giungla del tuo sonno / divenivan lo sguardo mansο — e più / non t'atterriva — della tigre sazia». Questa lirica ha un bell'impeto d'evocazione; e ci immerge d'un balzo, quasi inopinatamente adesso, in quell'atmosfera esotica e vibrante di primitivi amori, in quella gaudiosa pienezza naturalistica, che si riscontra nella prima parte di* Stagione colma*. Soprattutto il ritmo e la parola hanno un solerte scintillante corso, una lucentezza di piglio giovanile e sicuro. Aerifica i versi un attagliato svelto simbolismo, o già di per sè trasparente (quando non ci sia, d'accanto, il concreto termine di riferimento), oppure subito spianato, a gomito, dal subentrare del termine di relazione. Specie* Tigrina*, così rarefatta per virtù di simboli e di figurazioni immaginose, rivela nel Fiumi la costante consapevolezza di essere lì a parlare agli uomini, a dire agli altri le proprie emozioni, trasfigurate in luce di ritmi e di immagini; e la congiunta, onesta (ed innata) persuasione di dover adoperare, in ogni momento, un linguaggio accessibile a coloro per cui il poeta canta. C'è infine, in questo componimento, un bello scorcio di eolica purezza, in un gioioso tremore di cose vive e vaste («il tuo volto calmo, poi, / annunziò che in quel buio già levata / s'era una tacita serenità / di luna»).*

Altrove invece, quasi dovunque la cupezza dell'età adulta penetra anche nel memore vagheggiamento, e lo fa sorprendere e fissare, non già nell'attimo culmine della gioia amorosa, ma in quei tempi episodi fasi che, in una storia d'amore felice, pur grondano di amarezza: l'attesa lunga e spasimante, l'assenza, la lontananza della donna, l'ineluttabile distacco allorchè arriva l'ora della partenza, il volto di lei «spòrto / nel lontanante addio del fazzoletto», la vacuità che, dopo, gelidamente lascia la solitudine dell'uomo. A mio avviso, codesto orientarsi dell'ispirazione di Fiumi verso i momenti meno felici, più tristi ed accorati di una vicenda d'amore retrospettivamente contemplata, è quanto mai sintomatico — nella sua nutrita insistenza — della presente condizione psicologica dell'autore. Un aduggiarsi ed incupirsi dei motivi — dicevo —, ma entro la nitidezza e misurata effusività di un canto che è approdato alla sua ultima maturità, sicuramente dominato: «Marzo ancor mette ai terrapieni azzurre / ali sugli strapiombi dei bastioni. / Ancor si sgrava il fischio mattiniero, / come di bigia morchia, d'una folla / forese che si spande in fretta verso / le cotidiane cure. V'affioravi / Tu, ed il bigio avea di botto lume, / l'ali d'azzurro dava marzo al cuore. / Il fischio è spento: sceso, il passeggero / ultimo. Ah vano il cercare. Non tu, / cara, mi giungi: che non puoi: lontana! / Non torna eguale l'ora sul quadrante. / E, greve, me contunde questo male / a bastioni di spazio, / a strapiombi di tempo: lontananza. / Che fa che, viva ancora, tu mi muoia» (Questo male...).

Non si tratta dunque del velleitario indulgere ad un erotismo di adulto già ai limiti della senilità. Ma poeta d'amore è ancor oggi il Fiumi per un suo bisogno di affidarsi, adesso che egli sente via via venir meno la piena consistenza del vivere meridiano, alla manifestazione umana di più accesa vitalità, ed avviata a superare se stessa nel tempo, quale è appunto l'amore sensuale non disgiunto dall'ineffabile tremore dell'anima rapita.

Stilisticamente, a codesta fedeltà ed indomita aderenza alla realtà intima, pure trasfigurata, pure arricchita di cadenze sensitive ed impressionistiche, in una nuova conquista di modernità, si adegua un pertinente modulo sintattico, ritmico e di linguaggio. Per cui si può dire che è ormai concluso il processo di articolata flessione e di robusta scansione, già da tempo implicito nel verso e nel discorso lirico del poeta veronese. Così concluso che, alcune volte, nella preoccupazione di un ancor più scavato, quasi meticoloso aderire alle sfuggenti pieghe dell'individuale pathos *e della immaginosa visione, esso sembra slogarsi e dissiparsi in un'eccessiva frantumazione del dettato ritmico. E' il pericolo che maggiormente insidia quest'ultimo Fiumi.*

Il segno di una anche più stretta corrispondenza della realtà psicologica e naturalistica col tessuto verbale del componimento, è da riconoscere nell'affiorante e via via più insistito impiego di taluni modi sintattici, che una scattante immediatezza della materia sollecita, ma che sono un po' insueti nelle scritture letterarie della nostra lingua, e che suonano perciò nuovi, con un fare un po' duro, ai nostri orecchi. Per esempio, l'uso sostantivato dell'infinito di un verbo, con funzione di soggetto, e tuttavia seguito dal soggetto nominale, che il verbo avrebbe se fosse adoperato in un modo finito: «Ah sempre questo giungere il crepuscolo*». Ed ancora, affini a quest'uso, ma in ortodossia con le consuetudini grammaticali nostre, perchè all'infinito tiene dietro il complemento oggetto, questi altri esempi: «ah questo* subdolo rubarci giorni*», «come* il passare, adesso, le mie dita*», «desiderio / bussa dell'impossibile* sapere / stanze strade città*». Un'altra volta è un sostantivo di origine verbale, cui segue il complemento che gli competerebbe se fosse adoperato come verbo: «*Questo morto da pochi istanti*». Ed altri ardimenti e novità sintattiche.*

Di cui solo gli aridi pedanti, cui sfugge l'essenziale verità della poesia, potrebbero adontarsi, e gridare allo scandalo. Ma non noi, ai quali pare di avvertire distintamente, nel Fiumi di Sul cuore, l'ombra*, la legittimità e necessità (poetica) di tali deroghe dall'uso, nei reinventati modi di sintattico adattamento alle sfumature di una esatta trascrizione del moto ispirativo. Ne ravvisiamo, se mai, il chiaro indice di un fatto nuovo: di ispirazione e, perciò, di espressione.*

•

L'arte di L. Fiumi potrebbe, nel futuro, riservarci qualche sviluppo impreveduto (e di quale poeta, operante nel tempo, si può mai dire che l'arte sia, ad un certo momento, staticamente conchiusa?); ma nel paesaggio lirico che, passando per Stagione colma*, si estende da* Sopravvivenze *fino a quest'ultima silloge, essa si presenta ormai con un aspetto di definita e culminante maturità: voce tra le più significative ed importanti, tra le più doviziose di umani impulsi e di poetica trasfigurazione, nel mobile e multiforme coro della lirica contemporanea.*

Bortolo Pento

SEI PITTORI

A Roma le trattorie che un tempo erano fuori porta, quando s'affaccia il sole più spesso e l'aria si fa tiepida acquistano un tono festivo, sembrano parate dalla stessa gioia di vivere che, dopo l'invernata, investe le vecchie mura e i palazzotti cinquecenteschi: e se tutte accolgono nei brevi giardini e nei cortiletti ombrosi gente d'ogni paese, beata di questa città, che è fatta di cose eterne, eppur viventi, qualcuno si occupa anche degli artisti e li tiene a battesimo.

Del resto, non sono forse proprio loro i migliori frequentatori di certi luoghi che sanno di storia e di vita vissuta? Ne sa qualcosa la trattoria di «Romolo» a Porta Settimiana che da tempo appende alle pareti delle sue salette e persino nel raccolto giardino che si parla di Raffaello e della Fornarina, quadri di pittori, soprattutto di giovani, che non hanno sempre modo di affrontare le gallerie ufficiali dove, se il publico dei visitatori è talvolta più ricercato, in compenso la spesa per la mostra è spesso oltre le speranze più rosee d'un autentico artista.

«Romolo» non è nuovo a queste imprese: e ci sarebbe da scommettere che sotto altro nome qualcosa di simile esistesse lì anche al tempo di Agostino Chigi, quando Raffaello con il largo stuolo dei suoi scolari e collaboratori andava terminando quella poetica immaginazione che è la «Loggia di Psiche» e veniva forse a rinfrescarsi da queste parti tra un periodo di lavoro e l'altro. Dietro i curiosi nomi di qualcuna delle osterie e locande studiate da Umberto Gnoli in «Alberghi e osterie di Roma nella Rinascenza» potrebbe nascondersi l'attuale «Romolo», come si diceva con Trilussa quando, negli ultimi tempi lo ascoltavano all'ombra del vecchissimo albero che fa da pergola al cortiletto della trattoria.

Comunque, sembra che una certa tradizione spontanea permanga tra queste mura, se vi si possono trovare in chiassosa compagnia pittori d'oggi d'ogni tipo ma soprattutto quelli che amano Roma d'un amore che è risorto più autentico da Scipione in poi e ci ha dato la gioia di contemplare la nostra città con altri occhi, seppure con immutato spirito.

Dopo i vari «premi» e le gare dei pittori «a braccio» oggi Romolo ospita sei giovani artisti legati tra loro più dalla consuetudine degli studi presso l'Accademia di Belle Arti che dal gusto pittorico, il quale tuttavia è già di timbro «romano» e punta sul «tono» determinando, secondo i diversi temperamenti, un'espressione intensa e viva. Volentieri segnaliamo questi sei artisti anche se non tutti abbiano raggiunto (come è ovvio per la loro età) un timbro ben riconoscibile, perchè la loro mostra ci dà modo di occuparci anche di una cultura artistica che arricchisce e sorregge le ricerche attuali.

Alfonso Avanessian, per esempio, che è nato nel 1932 a Teheran venne in Italia per frequentare i corsi di pittura dell'Accademia e si incontrò con Alfonso Bartolo questo autentico maestro che nell'apparente isolamento pittorico (donde sbuca fuori con i mordenti disegni caricaturali) è invece uno dei più «civili» pittori d'oggi. Dalle tele che espone l'artista ventenne forse è possibile avvertire più che nella maniera pittorica, nel gusto del taglio e dei toni qualcosa dell'insegnamento assunto, ma la sua è, a quanto sembra, una natura sognante che già si compiace d'un abbandono poetico al paesaggio.

Rosalba Barbanti, invece, che frequentò i corsi di Siviero e già ha preso parte a varie mostre, tra le quali la prima mostra delle Accademie nel 1950, dove ottenne un premio, è temperamento diverso, piuttosto tendente all'essenzialità che raggiunge con stesure schiette di colore: ma possiede anche un gusto del «quadro» dove talvolta sembra incontrarsi (come nel suo «piazzale di Ponte Milvio») con certi dipinti di Gentilini.

Incisore e pittore è Athos Magini, anch'egli ventenne e romano uscito l'altr'anno da quel «Museo artistico di Roma» dove accanto ad Alberto Gerardi pensoso artista, insegnano pittori noti e originali, come Alberto Ziveri, del quale appunto il Magini seguì i corsi passando poi all'Accademia di Belle Arti con Oppo. Il suo gusto è ancora in formazione ma già si avvertono nel modo di plasmare con attenzione un poco ingenua la forma attraverso il colore, una concretezza e un amore al vero che certamente prenderanno vigore in breve tempo: del resto in poco più di un anno egli ha partecipato agli «Incontri della gioventù» e a mostre ad Orvieto, ad Insbruck, all'ultima esposizione del Museo Artistico facendosi notare per questa sua «probità» quasi artigiana.

Carlo Mariani, che ha ventidue anni, di tutti sembra essere il più proteso verso una pittura monumentale anche quando si concentra in poco spazio, dopo aver esposto nel 1949 all'Art Club nel 1950 alla «Mostra d'arte giovanile» e, più tardi, ad una collettiva da Gio si, per il Duomo di Terracina si è impegnato in due grandi tele per la cappella del Crocifisso. La sua è una pittura che si affida alla pennellata in un gusto immediato per la materia che tuttavia si tempera nel rigore formale del l'impianto compositivo.

Attraverso un rigore stilistico di maggiore consapevolezza, la pittura di Pietro Scarpellini dimostra esigenze anche culturali che tuttavia si determinano positivamente nello stile: egli, infatti, si è laureato in lettere discutendo una tesi di Storia dell'arte moderna e si può dire che questa sua necessità intellettuale sia la conseguenza di una chiarificazione del proprio modo: anche lui è stato all'Accademia di Belle Arti ma ha già esposto alla sesta quadriennale e agli «Incontri della gioventù» dove ottenne il primo premio nella mostra regionale di Roma. Entro le sue «partiture» quasi architettoniche, la materia coliristica assume già una vita fervida e mossa.

In Franca Tosi la naturale tendenza pittorica che si venne formando nella frequentazione di alcuni fra i più noti pittori contemporanei, quando era ancora bambina, si esprime in vari modi che tuttavia, testimoniando la varietà degli interessi che animano la giovane artista, si riconoscono coerenti tra loro. Quando venne a Roma e vi frequentò il Liceo scientifico fu l'arte a prendere la barra del timone: si iscrisse all'Accademia di Belle Arti dandosi alla scenografia ma contemporaneamente dipingendo: della sua abilità di scenografa e disegnatrice di costumi fanno fede i costumi ammirati e premiati alla mostra nazionale di scenografia, a Pesaro; ma come pittrice ha già figurato nella mostra d'arte sacra di Caltanisetta dove è stata premiata e alla Galleria San Fedele, a Milano.

Se questa volta abbiamo abbondato in dati informativi e biografici è stato di proposito: si tratta, infatti, di sei giovani che si presentano in una «collettiva» in tutta semplicità con opere, in alcuni casi, ancora inesperte, ma più che promettenti e la serietà con la quale essi affrontano, sia pure tra le quattro pareti d'una cordialissima trattoria romana, il giudizio del pubblico, va sottolineata con affettuosa simpatia. I loro nomi torneranno certo ad esser pronunciati e ci piacerà con loro tornare da Romolo che li ha accolti con sicura speranza, quando il loro lavoro si sarà affermato decisamente, nè certo essi avranno dimenticato questo giovanile appuntamento pittorico nell'antico quartiere romano.

Valerio Mariani

Carlo Mariani - Maschere

Rosalba Barbanti - Paesaggio a Ponte Milvio

Poetica di Bassani

Anni fa, nel 1940, per essere esatti, andò in giro per il mondo un volume di racconti di un giovane autore fin allora pressochè sconosciuto, Giacomo Marchi. Titolo, *Una città di pianura*. Erano prose che se per il comune lettore potevano aver l'aria di un giuoco letterario vano e un po' troppo lungo, di un raccontare generico e senza uscita, «criticamente», tuttavia, incontrarono. Quelle prose avevano in realtà una sensibile consistenza poetica ed erano tali da offrire una misura non ingannevole degli esiti dello scrittore, pur se questi denunciava qua e là, come allora si scrisse, nei passaggi e nelle articolazioni narrative, la precarietà di certe sue impostazioni.

Ho voluto ricordare questo narratore perchè, o mi sbaglio, Giacomo Marchi e Giorgio Bassani, che oggi pubblica nella «Biblioteca di Paragone» *La passeggiata prima di cena* (Sansoni, Ed.), sono la stessa persona. E' questo, quindi, il suo secondo volume di racconti.

Dal '40 ad oggi Bassani ha pubblicato altri due volumi, di versi: *Storie dei poveri amanti* (Astrolabio, 1945), e *Un'altra libertà* (Mondadori, 1952), dando prova di un lavoro lento e metodico, ma diretto in profondità: una poesia, la sua, anelante all'evasione, a una posizione morale di particolare significato pur in una totale partecipazione alle condizioni umane del nostro tempo. Rimane in questo suo anelito una inquietudine desolata e desolante, ma il discorso poetico di Bassani, che si umanizza nella parola *gridata*, si assottiglia nella materia espressiva. Bassani scioglie il suo verso in una musica insolita non solo per la felice invenzione (che a molti potrà sembrare rettorica) ma per una propagazione inconsueta che si ripete in ogni pagina, e per un suo valore simbolico. Non dico che egli non adoperi le parole a un puro fine pittorico, ma il modo suo è un procedere per vivi scorci, con un gusto raro dell'immaginar grande, con un respiro che non appare sempre semplice e spontaneo ma che avvolge tutto. Il meglio, comunque, della sua poesia sta, non sembri strano, in un temperamento della sua natura poetica, in quelle immagini di ispirazione antica che sanno di popolaresco, ma anche di riflessivo e di mnemonico parnassianesimo («come suona, Aniene, il vento / che si torce fosco e lento / fra il tuo abisso e il monte: pare / ora accento a me fraterno, / ora sibilo di biscia / che per erbe calde e amare, / striscia in cerca di una vena, / desolata cantilena...). In ogni caso non è solo in questa bell'aria di canto che il lettore incontrerà il poeta, il quale può offrire qualcosa di più intimamente motivato e segreto, ritessere su trame sottili i motivi del suo dialogo e dei suoi interrogativi («Dove sei? Donde chiami? Soltanto nelle cose, / solo ai vinti / agli arresi / sei presente? / E le rose / per chi dagli orti umani hanno umane parole? / Solo ai morti le viole ridon spente e lontane?»), macerare, con assottigliamento di materia espressiva, qua e là, intellettualistica, il suo tormentato realismo verbale risolto, con moto interno che viene da lontane radici, nel bruciante anelare a una nuova ragione di fede, a un'altra libertà, impalpabile ed eterea.

•

Aleggia nei tre racconti ora pubblicati lo stesso tono indolito ed amaro, che si riallaccia, per la materia e la forte concentrazione espressiva, all'esperienza lirica dello scrittore. Stampati già nella rivista «Botteghe Oscure», di cui Bassani è dal '48 redattore (una principesca rivista che in Italia esce senza rumore e di cui tornerebbe conto far lungo discorso), rivedono ora la luce rielaborati e come messi a nuovo. Il primo di essi, veramente, *Storia d'amore*, è, si può dire, alla sua terza edizione, e nacque come *Storia di Debora* in quella *Città di pianura* di cui si è parlato in principio. Ovattata di malinconia provinciale, la linea biografica lascia qui che la giusta posizione di alcune situazioni morali prenda il luogo di un intreccio articolato dentro quella sorta d'incanto e di pigrizia, direbbe Squarcia, cui è singolarmente incline il Bassani. Il quale ha condotto il racconto con arte insolita, smagata, con scrittura finissima, dove le immagini punteggiano il periodo e dove il linguaggio è pieno di suggestioni e di echi e tuttavia personalissimo: un narrare, insomma, chiaro e fluente, ove le sensazioni più diverse son proiettate con l'esattezza di fatti accaduti, e i personaggi analizzati con lavoro aereo e fermo insieme, cui Bassani presta la sua virtù emotiva e spesso logica del suo ragionamento.

Si capisce che questo bellissimo racconto abbia avuto fortuna, e chi l'abbia letto non si stanchi di rileggerlo. Certo Bassani non è, come dire, un narratore sovrabbondante, o estroso; ma

Continua a pag. 4.

Renzo Frattarolo

RUGGERO RUGGERI

E' morto il Re! Viva nessuno: era l'ultimo, grande Re. La sua solitudine in scena, la sua tirannia, la sua scelta del repertorio sono state oggetto di tanta meraviglia e di tante studiose sottigliezze, che, oggi, la scomparsa di Lui ci lascia quasi sprovveduti e sgomenti.

Anche fuori d'Italia, in qualsiasi altro teatro, egli sarebbe stato ugualmente solo: l'epigono di un mondo che, nel dissolversi, sublimava i suoi amori più tenaci. Lo si è detto a ragione poeta, alla pari con i suoi autori: infatti, egli dava carne scenica e concretezza fantastica ai due più grandi amori della società borghese, della quale fu certo uno dei più alti rappresentanti: l'amore dell'estetismo, l'amore dell'intellettualismo. Come Aligi o come personaggio pirandelliano, egli aveva compiuto il massimo sforzo e prodigio che possa chiedersi a un interprete: aveva depurato due torbide tendenze, e integrato due manchevoli presunzioni di completezza, che tuttavia bastarono per lungo tempo a se stesse.

Depurava con il suo sobrio gesto di stregone, al cui tocco spariva ogni residuo; integrava con la maliziosa, o pensosa, sempre malinconica allusione, che pareva esprimere la bellezza di cose da lui solo intraviste (ma l'illusione si comunicava anche allo spettatore): sottintendeva mirabilmente anche ciò che il suo mondo non aveva mai saputo dire: la sua sobrietà e la sua ironia ce lo facevano credere depositario di tesori.

E' di gran moda il giuoco delle cose da salvare: macabro giuoco degno del tempo nostro, in cui un vago terrore ci inibisce l'azione per la salvezza e ci suggerisce il ripiegamento nella nostalgia. Ebbene, tra le cose che dovrebbero veramente esser salvate (immagini, interpretazioni, voce) è l'arte di Ruggeri, che certamente conteneva la tipica espressione di un tempo storicamente deperibile, ma anche molto d'eterno; come sempre accade quando, superate le vie contingenti, lo spirito raggiunge le cime più alte di una certa ascesa, ovvero il culmine di una determinata esperienza.

E' morto l'ultimo vero, grande borghese. Soltanto oggi, anche in Teatro, potrebbe cominciare la rivoluzione.

V. C.

● L'annuale celebrazione astese di Vittorio Alfieri, per iniziativa del Centro di Studi Alfieriani, ha acquistato quest'anno un particolare significato, ricorrendo il 150° anniversario della morte del Tragedo. La Compagnia del Teatro Stabile di Venezia, diretta da Diana Torrieri, con la regia di Gianfranco De Bosio, ha rappresentato con grande successo Antigone.

AI PICASSIANI INGENUI

(e in risposta ad A. Parronchi, amico)

Se non si considerano più le attività spirituali delle Arti delle figure quali azioni il cui scopo è quello della «preghiera», ossia della meditazione contemplativa, allora hanno ragione gli ingenui picassiani: in buona fede, come — nell'ultimo numero di «Idea» — si è dimostrato l'amico Parronchi. Se, cioè, si considerano le arti delle figure quali ausiliarie di altre divertenti mode mondane, allora hanno ragione gli ingenui provinciali imbevuti di picasseria.

E può dirsi che in questi tempi di spirituale ribassi, la moda possa continuare a sopraffare ciò che c'è, nell'Arte, d'eterno e di rivelazione del Divino. Ma andate a far credere di rivelazione del divino ai miscredenti ossia ai picassiani: miscredenti che abbondano specie dove un abulico provincialismo non sa più su quale strada orientarsi mentre si sente sfuggire la terra sotto ai piedi. Se la sente sfuggire in quanto il tempo presente è foriero di tempeste: tanto che a ciascuna creatura umana non è possibile il celeste isolamento e tutti siamo obbligati a partecipare alla grande battaglia: che deciderà dello svolto a destra o sinistra. O con noi, contemplatori sereni e classici, o contro di noi. Voi, modistieri conformisti rendete servizio di barba e capelli ai poveri umani assecondandoli nei loro gusti peggiori.

Un altro errore dei picassiani è quello di considerare le arti quali — grosso modo detto — *attività in continuo aumento di capitali*. Cosicchè i padri trogloditi valgono, per voi uno, la civiltà mediterranea (in quanto venuta dopo il primitivismo troglodítico) vale due; tre punti date alla civiltà greca e latina; e per farla corta, dieci punti a Cézanne, undici a Van Gogh e Gauguin, dodici punti a Picasso (ma i picassiani dicono: diamone centododici). Se verrà l'anticristo delle arti costui varrà centotredici punti. Invece nelle arti non si va nè avanti nè indietro, perchè le arti sono, di loro natura, eterne e figlie d'Iddio. Caso mai, ammettendo la possibilità d'una serie di valori progressivi si potrebbe affermare che le arti hanno regredito durante il lungo corso dei secoli, come infatti anche noi la pensiamo. Noi crediamo che i più grandi artisti delle epoche umane siano stati i trogloditi delle grotte di Beumonges. Poi, lentamente lentamente, l'arte (non più religiosa e cioè non più libera giacchè libertà significa religione e religione libertà) regredì. Ma non vi fu un costante regresso: tanto vero che con Duccio, Cimabue, Giotto l'arte tornò religiosa; non più panteistica pagana, ma religiosa cristiana. Ma è certo che nell'arte non esiste nè regresso nè progresso perchè non si tratta d'una catena d'anelli, si tratta di anime, cioè di creature, vale a dire di tipi: che possono subire le influenze del loro tempo, ma possono anche non subire le eccelse sempre degli artisti si chiamano Leonardo, Rembrandt, Goya. Se prendete i disegni di tali tre veramente maestri e li ponete uno accanto all'altro constaterete che sono disegni che s'assomigliano. S'assomigliano «in virtù»; ma anche per il loro stile, «stile unico in un'umana grandezza e nobiltà». E se vi furono epoche che crearono stili, gli stili vennero determinati dai maestri ma gonfiati dai manieristi; cioè dagli imitatori dei maestri (così dicasi nel michelangiolismo ecc.).

Dunque, chi fa della *maniera*, chi fa del modismo (come l'ha sempre fatto Picasso) è un artista inferiore e deleterio in quanto dà l'esempio del fare il modistiere allo scopo di generare chiasso; divertire le basse platee, cagliostreggiare nel bel mondo. I bluffs di Picasso vennero generati in Parigi: città odiata dai poeti (da Rabelais a Baudelaire, da Verlaine a Tristan Corbière ecc).

Picasso trovò terreno propizio per i suoi bluffs, nell'ambiente turistico, salottiero, bellimbustiere «cabarettaio» pariginesco: perchè i suoi bluffs erano adatti (messi al mondo appositamente) per stordire, divertire — bassamente — il turismo straniero. In Italia, bluffs del genere Picasso non si sarebbero mai affermati; e ciò per virtù dell'inesausta, inesauribile, nostra tradizione. Ed in quanto agli stessi francesi è verità che così come ieri si giovarono dei bluffs di Picasso per attirare in Francia gli snobs forestieri, oggi, essendosi esaurita (in se stessa) la curiosità generale, dei bluffs invecchiati, i francesi detestano Picasso o lo considerano quale una Maddalena: fuori uso per decrepità età.

Ma non è perciò che Ti ho voluto scrivere, caro Alessandro Parronchi. Tu, codeste cose, note a tutti gli intelligenti, le sai non meglio di me; ma le sai. Ti ho voluto scrivere soltanto per dissentire da quell'illazione (conseguenza logica del tuo articolo) per cui «gli artisti italiani han guadagnato, spiritualmente, qualche cosa visitando la mostra di Picasso in Roma».

E' invece da temere che alcuni artisti italiani (di genere pappagallesco) torneranno a infatuarsi dei bluffs di Picasso: mentre i nostri giovani pittori già si stavano avviando (discretamente bene) verso un'arte continuatrice (con gli apporti del nostro secolo) della tradizione romana antica, poi rinascimentale, poi veneta, poi settecentesca, poi, ottocentesca. Il cattivo esempio di Picasso — avallato da Lionello Venturi — nuocerà molto alla rinnovata arte italiana. Ed in quanto a Lionello Venturi, nessuno si è mai imbattuto — quanto me — in un uomo di più stridenti contraddizioni. Era proprio costui che scriveva nella rivista «L'Arte del marzo 1933, fascicolo quarto, pagina 112 e seguenti che la «bizzarìa» — di Picasso — «deludeva» e che mentre «un'atmosfera strana gli si era creata intorno, per l'attesa del miracolo, invece il miracolo non venne». E continuava: «nessun amico, sembra gli si è conservato». «La spavalderia di Picasso è senza buon senso come quando egli si paragona a Michelangelo» «La coscienza morale di Picasso è elementare», ed «è un elementare che non sa distinguere la menzogna dall'altra verità, che è nell'arte», «e non sente tutto quello che di antiartistico, di appropriato ad un'agenzia di pubblicità, sia nell'intenzione di persuadere il pubblico». E continuava così «E' naturale, quindi, che egli voglia strafare»; «quando prevale, in lui, il sentimento egli cade nell'illustrazione; «egli è freddo»; «nel cammino dalla natura alla pittura, egli ha perduto persino il ricordo dell'origine, che pur giustificava i cammino. E questo si chiama perdere la strada» «Egli assimila da tutti». «Ha ricomposto a modo suo gli elementi delle scomposizioni negre, senza capire che esse sono tenute insieme da un'ingenua fantasia». «Nessuno avrebbe mai saputo recare un error del gusto sino alle estreme conseguenze come Picasso». «Gleizes considerava Picasso un profittatore fuori del sacro recinto». «Quando Picasso disseziona un'immagine e ne pone sul piano gli elementi che si dovrebbero vedere di faccia vicino a quelli che si che si dovrebbe vedere di scorcio, per nulla perdere della materiale plasticità di ciascun elemento: allora si sente la ripugnanza per tanta ferocia materialistica (di Picasso)». «Non si deve tuttavia dimenticare» — soggiunge Venturi — «che un simile errore è partito dalla onorevole intenzione di evitare il gioco del solitario anche se (Picasso) è arrivato al caos e all'assurdo». «C'è (in Picasso) l'insulto alla figura umana». «E i suoi accordi di colore sono talvolta sbagliati»; «la sua produzione neo-classica inizia un vuoto assoluto di contenuto morale». «Le velleità neo-classiche prendono il sopravvento con una serie di nudi gonfi, senza struttura interna, senza forza, ed anche, senza valore cromatico». «Resta a vedere se (in Picasso) si tratti di una espressione artistica o d'una espressione pratica. Io propendo per la seconda ipotesi».

Così esclamava trionfante, Lionello Venturi. E soggiungeva «Dopo il 1925 le condizioni (di Picasso) peggiorarono. Egli si accorge del freudismo, che i surrealisti hanno messo di moda, e ci cade in pieno, con errori, artistici e morali, anche più gravi dei precedenti». E, sempre Lionello Venturi, concludeva nei riguardi di Picasso. «Guardando indietro possiamo rimpiangere che tante stepitose doti abbiano sfociato in risultati così ristretti»; «Infatti in arte le doti stepitose possono essere contrarie alla creazione artistica».

Viceversa nel giugno 1953 Lionello Venturi s'è fatto promotore e presidente della mostra di Picasso per invitare i giovani pittori italiani ad imitare costui. Ecco perchè, dunque, io ho ragione di dire che la mostra di Picasso nuocerà alla giovane pittura italiana. Giovane pittura italiana la quale sino a tanto che starà dietro a Picasso non farà che del danno a se stessa, a favore d'uno strepitoso blaguerre; comunista per ragioni di pratica opportunità. La verità è, in quanto a tale opportunità pratica, che i francesi non volendo saperne oltre di Picasso tendono rifilarlo ai poveri italiani: con la speranza che le nostre Gallerie ed i nostri Musei (che non hanno mai trovato danari per acquistare le opere, ad esempio, di Fattori, o di Viani, di Modigliani, di Scipione o di Rosai ecc.) acquistino, a caro prezzo, (ma con i denari del povero solito Pantalone) le effimere tele d'un pittore che mai dimostrò sensi di umanità, civiltà, alto amore spirituale, nobiltà poetica.

Oggi, caro Parronchi, si crede ai «movimenti», ma non ci si affida più alle «singole anime»; non si crede più alla «genuinità dell'io».

•

L'arte che diverte il salotto è una cosa della quale si puo' non tenere alcun conto; l'arte di Raffaello, di Rembrandt, di Goya è un'altra cosa (fuori da ogni posibile paragone con il transitorio bluffismo). Oppure siete voi che, per gabellarvi «messia critici» vi issate ad interpreti peregrini; inaccessibili ai poveri profani. Colta così facilmente l'occasione di gabellarvi messia, tutto sta, da parte vostra a riuscire ed essere eletti senatori, o a diventare direttori generali, o — putacaso — ministri: chè tale è la morale della favola, (riguardante non te, ingenuo ed onesto Parronchi), ma i vecchi messia, riportatori in Italia, di critici fiaschi, già raccolti in Francia, come in America, ecc.

Luigi Bartolini

Lorenzo Viani - Personaggi di "Parigi,,

Riflessioni sull'America "filosofica,,

Continuazione dalla pag. 1.

colonizzato dal popolo meno europeo dell'Europa, l'inglese, che ha concepito la colonizzazione sempre nei termini economici dello sfruttamento e della produzione e per conseguenza ha apportato nelle sue colonie non una «cultura», nel senso umanistico, ma una «civiltà» nel senso della tecnica e del progresso esteriore, come il mezzo più valido e «razionale» di sfruttamento economico. Il Cristianesimo, che vi è stato diffuso assieme al conquistatore europeo, si è trovato a fare i conti con la sua politica e con i suoi interessi: la fede si è innestata su una mentalità di progresso tecnico e di sfruttamento economico (di cui i conquistati erano solo strumenti o «cose») e su una filosofia empiristica (quella inglese) a questa mentalità confacente e congeniale. Gli Stati Uniti (e altri popoli) hanno conosciuto in primo luogo l'aspetto deteriore dell'Europa e attraverso un popolo che di «spirito europeo» è il meno dotato. Si potrebbe dire che gli Stati Uniti per secoli abbiano conosciuto la «non-cultura» europea attraverso la mentalità economicista, mercantile ed empiristica dell'Inghilterra, per la quale il progresso ha significato prevalentemente sfruttamento di ricchezze, conquista di nuovi mercati, avvilimento estremo della dignità umana dei popoli dominati, ecc.; cioè identificato con quell'elemento «marxistico», che vi è in tutta la storia dell'umanità e che solo da un secolo circa ha assunto importanza predominante e dominante, traendo le sue origini dal capitalismo protestante, calvinista ed anglicano. Forse Marx diventò «marxista» a Londra, tra quella società liberale la cui morale era l'utile, lo «spirito» le grandi società industriali e il dio il progresso tecnico, il tutto messo d'accordo (molto puritanamente) con le parabole evangeliche e il «sermone della montagna».

Ci sembra pertanto che gli Stati Uniti d'America, popolo giovane e dotato di tante qualità positive, che forse noi Europei non possediamo più, corrano un pericolo (che è anche il nostro), il quale però non rende vana una speranza: il pericolo che la mentalità empiristico-scientista possa prevalere in modo determinante, al punto magari d'essere considerata «superiorità» (e questi atti di orgoglio nazionale sono possibili quando si possiede una formidabile potenza economica e militare), a cui segue il disprezzo per tutto ciò che non sia ad essa riducibile e la pretesa d'imporla a tutti (sia pure col metodo della «libertà»... democratica), senza più possibilità di assimilare (dico «assimilare» nel senso più forte) la mentalità critica, filosofica «umanistica» dell'Europa autentica (o di quel poco che di essa ancora sopravvive vitalmente) — e in tal caso la minaccia, interna dello stesso Occidente, non sarebbe meno grave di quella esterna, al punto che tutto l'Occidente si potrebbe trovare marxista nella concezione della vita anche se governato dalla più confortevole democrazia politica —: la speranza che, proprio per la sua malleabilità e per la mancanza di una tradizione secolare, il contatto con i valori spirituali, quali li ha elaborati in trenta secoli la civiltà mediterranea, possa convincere gli Americani che il progresso tecnico non è affatto elevazione spirituale, che la filosofia ha come oggetto lo spirito e come fine la verità, che guida l'azione e non nasce da essa; che la scienza non è filosofia e la libertà dello spirito è ben diversa dalla libertà politica, che può esservi anche in una società che ha ammazzato lo spirito nella materia e l'uomo nel progresso tecnico più perfetto. Solo se il mondo occidentale (Europa ed Americhe) riusciranno a riconquistare questo convincimento, potranno dire di aver vinto la battaglia; e solo in tal caso la resistenza al cosiddetto Oriente russo-asiatico avrà davvero un senso. Altrimenti non ne vale la pena: non conta opporsi ad una invasione barbarica quando gli uomini che le resistono l'hanno già perpetrata per conto loro. Operato quest'imbarbarimento, morto lo spirito, è perfettamente identico che un'umanità puramente «terrestre» sia governata dalla democrazia politica o da quella sociale o popolare; questa è una questione che interessa i politicanti.

Michele Federico Sciacca

VETRINETTA

CORRADO ALVARO, *Vent'anni*. Milano Bompiani.

A distanza di ventitrè anni (e in quell'anno uscì *Gente in Aspromonte*: la rivelazione) si ristampa questo romanzo di Corrado Alvaro. Un romanzo diviso in tre grandi «tempi»; un romanzo corale: corale per forza per stile. (Folte pagine che però lasciano nella memoria, a lettura finita, una luce che pochi romanzi sanno dare). Luca Fabio, Attilio Bandi, Vitale Romano, il colonnello Salvi, il generale Bandi, Cosma Lorici...: sono personaggi (nel tragico sfondo della guerra) ancora vivi. Pagine gremite d'interessi umani: ha fonde radici l'arte di questo «duro» calabrese. Ecco perchè segnaliamo con sincera gioia questa ristampa.

c. m.

POETICA DI BASSANI

Continuazione dalla pag. 3.

è qui mi sembra la sua forza. La letteratura contemporanea ci ha abituati ai funambulismi di una prosa troppo spesso incline a sceneggiature e impianti grossi, a rappresentazioni clamorose, a artifici di stile. Qui è tutt'altra cosa, e se Bassani obbedisce al suo genio di scrittor giovane (quei vagabondaggi intellettuali d'oggi son tuttavia distanti dall'intensa verità del suo sentimento) quanto morale impegno nella rinuncia ai facili effetti, nella castigatezza dei mezzi espressivi.

Gli altri due racconti (uno è quello che dà il titolo al libro) sembrano distaccarsi dalla primitiva ricerca dello scrittore nel quale è tuttavia sempre la volontà di arrivare a una concretezza massiccia e riassuntiva, quasi statuaria. Si potrebbe osservare che questa sua minuta preparazione sia nemica allo snodarsi della narrazione, ma è da constatare invece come essa riveli appunto le capacità narrative di Bassani, la cui aria di intimità, di sorpresa, direi quasi di pudore con cui egli assiste al liberarsi della sua fantasia, non può che piacere. E' da notare ancora che come la spinta alla concretezza fantastica investe l'essenza dei personaggi, la trama dei racconti, il realismo che qui pure fa capolino è vinto dalla felicità della intuizione psicologica, che si esercita sulle persone, ma anche sugli ambienti. Non si può dire davvero che a Bassani manchi l'interesse per le anime e per il clima dove esse si muovono e si agitano. Ad apertura di pagina questi racconti già pongono il problema della sua *umanità*. Delicato problema. E quando parliamo di umanità vogliamo anche riferirci al cammino interiore dei suoi personaggi sui quali cade con luce generosa la bontà dello scrittore. Creature vive, attaccate con una specie di cocciutaggine dolorosa al loro stato d'animo sensitivo e quasi incantato fra sogno e realtà, che nel respiro narrativo sono tra i meglio costruiti della narrativa di oggi.

Renzo Frattarolo

BIGONGIARI E LA POESIA

Continuazione dalla pag. 2.

altro accostamento destinato forse a stupire. Ma è da poeti come Foscolo ed Eluard, che Bigongiari ha inteso la lezione più fertile della poesia. Che è quella di cambiare la vita, di renderla più evidente e fatale, conseguendo all'uomo se stesso e i propri atti, come qualcosa di non meccanico e di non irresponsabile.

Renato Bertacchini

● In obbedienza al regolamento del concorso teatrale bandito dalla Fondazione Borletti, per commedie in un atto, sono stati rappresentati al Piccolo Teatro di Milano, dalla Compagnia del teatro stesso, i tre atti unici prescelti dalla giuria fra i 200 pervenuti: *Foglie inutili*, di Giancarlo Sbragia; *Appuntamento nel Michigan*, di Franco Cannarozzo; *Le nozze di Giovanna Phile*, di Bruno Magnoni (25 maggio). La rappresentazione delle tre brevi commedie è stata seguita da un pubblico vivamente interessato, che, alla fine, ha espresso mediante votazione il suo parere. La commedia di Sbragia ha avuto 212 voti; quella di Magnoni, 137; quella di Cannarozzo, 38.

● L'Istituto di Studi Romani bandisce — sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione e del Comune di Roma — il quinto concorso internazionale di prosa latina (*Certamen Capitolium*). Le composizioni concorrenti, su tema libero, dovranno pervenire in plico raccomandato in cinque copie stampate e dattiloscritte all'Istituto di Studi Romani (Roma, piazza dei Cavalieri di Malta, 2) entro il 31 gennaio 1954. Sono stabiliti i seguenti premi: al primo classificato una medaglia d'argento e lire cinquantamila. Potranno inoltre essere assegnate «Onorevoli menzioni». Il concorso avrà il suo epilogo con la premiazione dei vincitori in Campidoglio nel Natale di Roma 1954. Chiedere all'Istituto di Studi Romani il bando con le norme particolareggiate.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 990 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 32 - ROMA, 9 AGOSTO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 1000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63064

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

Necessità storica e morale
della critica d'arte

Nella profonda crisi dell'arte contemporanea, scaturita dal conflitto fra le più avanzate posizioni estetiche che propongono i più impegnativi e assillanti problemi espressivi, la critica ha il compito importantissimo di preparare, suggerire, indicare una soluzione che aderisca eticamente alle esigenze del nostro tempo, dalla quale possa maturare il nuovo linguaggio artistico. Compito essenzialmente morale, quindi, che si riallaccia alla funzione naturale di tutta la critica, come necessità storica, nella elaborazione e nella formazione dell'arte, attraverso i tempi.

Procediamo secondo una precisa, sia pure necessariamente riassuntiva, linea storico-estetica, per dimostrare lo svolgimento della critica dell'arte moderna che ha preparato, accompagnato e validamente sostenuto lo sviluppo della pittura e della scultura contemporanee. Limiteremo il nostro breve esame al periodo che va dalla metà, circa, del secolo scorso ad oggi, prendendo come avvio la frattura verificatasi in Francia fra la pittura e la tradizione accademica, anticipata e sorretta esteticamente dalla critica d'arte attraverso un profondo rivolgimento storico.

Fu certo il pensiero romantico a portare un decisivo contributo alla nuova tendenza a giudicare l'opera d'arte come atto creativo dello spirito, indipendente sia dall'imitazione della natura sia dai canoni della cosiddetta pittura ufficiale (Delacroix fu l'interprete maggiore di questa nuova concezione, che apriva più ampie possibilità nell'impostazione del problema pittorico, non solo con le sue opere più significative, ma anche con gli scritti estetici), ma è solo verso la metà del secolo scorso che ha inizio con Baudelaire un'interpretazione critica che spostava decisamente l'esame dei valori illustrativi e tecnici a quello dei valori intrinseci e profondi dell'opera d'arte, da cui si affermavano il sentimento e la forza lirica dell'artista e i caratteri essenzialmente stilistici della creazione.

Per quanto la critica di Baudelaire fosse puramente intuitiva e dimostrasse che non bisogna affidarsi ai dogmi, i quali, a lungo andare, escludono le contraddizioni necessarie al gioco dell'immaginazione, una notevole influenza venne esercitata su essa dalla filosofia hegeliana, a confermare l'identità fra arte e pensiero. Baudelaire afferma, quali principi fondamentali, la coscienza della creatività distinta dall'idea di bellezza, rifacendosi al pensiero platonico che scinde l'arte dal bello comunemente intesi.

E' evidente l'influsso enorme, forse decisivo, che il grande poeta francese esercitò sulla formazione e sullo sviluppo dell'Impressionismo, la prima grande rivoluzione figurativa moderna, in particolare su Manet.

Se la pittura moderna ha inizio con Manet, Baudelaire, Flaubert e Debussy inaugurano una concezione nuova, rispettivamente nella poesia, nel romanzo e nella musica, che dimostra come l'evoluzione artistica e culturale procedono parallelamente secondo una profonda esigenza storica.

Dopo Baudelaire, si sviluppò una forte corrente estetitica, il cui massimo esponente fu, senz'alcun dubbio, il Saint-Beuve, che accompagnò e aiutò il difficile cammino dell'Impressionismo, lavorando faticosamente per sgomberare la strada dell'arte moderna da tutti i pregiudizi e da tutti i conformismi dell'epoca.

Il pensiero idealista continuò col Croce, riallacciandosi storicamente al De Sanctis e agli idealisti tedeschi, il quale con la sua estetica concluse e superò i conflitti spirituali e gli errori dell'Ottocento, affermando l'identità fra critica e storia dell'arte (*La critica e la storia dell'arte*, 1952).

Bisogna tener conto dell'importanza di questa idea, per cui non ci può essere unità di linguaggio estetico e acquisto di nozioni valide per la critica, se non attraverso un profondo lavoro intercomunicante tra la critica stessa e la storia dell'arte, in quanto elementi di un tutto inscindibile nell'universo. Questa è forse la parte tuttora più valida di tutta l'estetica crociana, sebbene sia necessario renderla più viva e aderente alle esigenze del nostro tempo, mentre gli altri principî, da quello dell'intuizionismo a quello che afferma l'oggettività superiore della storia, che hanno portato ad un metodo critico di analisi formale e ad un linguaggio universitario, appaiono alquanto in contrasto con le condizioni attuali della cultura.

La cultura fuori dell'Idealismo, verso la fine del secolo scorso, cercava intanto altre strade per identificare l'arte fuori della conoscenza razionale. Fiedler fu il primo a enunciare quei principî simbolici, ripresi in seguito dal Riegl e dal Wolfflin, che crearono una sostanziale chiarificazione nel procedimento interpretativo e descrittivo dell'opera d'arte. Tale metodo che venne chiamato della pura visibilità ebbe una grande importanza in questa prima metà del secolo per aver reagito alle teorie dell'Idealismo, instaurando un nuovo realismo estetico. Partendo dal concetto che l'arte si distingue dalla scienza razionale, perchè diverso è il modo di considerare la natura, si oggettivava scientificamente un sistema critico distinto dall'estetica pura. Con queso metodo si preparò e si sviluppò il concetto di «forma», largamente accettato da parte della critica contemporanea, a cui s'ispirano esteticamente tutti i movimenti espressionistici, soprattutto il Cubismo e l'Astrattismo.

Ma la critica della pura visibilità ha logicamente dei limiti, perchè non è possibile esulare dal semplice valore strumentale dei suoi simboli per assurgere ad un valore di assoluto, per cui non è sufficiente a spiegare nel suo complesso il fenomeno artistico.

E di ciò si accorsero gli stessi Fiedler e Wolfflin.

I valori formali sono intrisi di sostanza umana, non si può, quindi, procedere al di fuori della storia e del pensiero nel giudicare l'arte come realtà dello spirito. Considerato, nondimeno, l'utilità pratica della critica della sola forma, per aver ricondotto l'arte al problema della conoscenza, si comprese la necessità di approfondire e completare la teoria della pura visibilità. In tal senso s'orientò la critica post-crociana. Lionello Venturi tentò per primo l'integrazione della pura visibilità con l'estetica idealista, confermando il concetto crociano d'identità fra la storia e la critica d'arte, e precisando il valore strumentale della critica della sola forma attraverso la definizione della critica d'arte come illustrazione dei rapporti fra arte e gusto. Ma il Venturi, preoccupandosi troppo della personalità dell'artista, anzichè della creazione artistica, non mette in sufficiente risalto l'opera come entità a sè, non andando, quindi, più in là delle idee già trattate dallo storicismo crociano.

Non sarà inutile accennare anche al sistema marxista, adottato dalla critica sovietica, in cui la libertà di giudizio è annullata dalla dogmatica esigenza di socialità dell'arte. Secondo il principio materialista anche l'atto creativo dell'artista è inteso e spiegato esclusivamente come atto biologico, in rapporto e in funzione della collettività. Vi è, indubbiamente, in questa concezione, più che l'esigenza di una profonda socialità, l'affermazione di un dogmatismo che rimane al di fuori dello spirito, quindi della vita. Ma anche questa tendenza ha la sua notevole importanza critica e storica, perchè, oltre alla sua naturale influenza culturale, contribuisce ad acuire il problema fra arte e vita.

Risulta evidente, da questa breve scorsa, che la funzione della critica nell'arte è determinante come premessa etica dei suoi sviluppi storici e ragione estetica dei suo problemi e delle sue ricerche, oltrechè come precisazione nel tempo, della sua validità espressiva e culturale.

L'arte è sempre lo specchio fedele della cultura di un'epoca, di cui la critica è la necessaria sintesi morale.

E' errato affermare che la critica attuale è in crisi, perchè la crisi investe, se mai, tutta la nostra civiltà per il conflitto profondo di idee che da circa un secolo la travagliano sul problema dell'interpretazione dell'uomo nella vita e nella storia. L'arte rispecchia esattamente questa crisi e la critica va elaborando faticosamente le sue concezioni per trovare una soluzione che stabilisca un nuovo e più equilibrato rapporto fra visione e realtà, fra arte e vita in un'immagine universale del nostro tempo.

Il critico ha il compito importantissimo di penetrare il centro occulto della creazione e spiegare le ragioni profonde dell'opera d'arte. Enunciate le premesse indispensabili, non eludendo le istanze del tempo, egli deve spingere il suo lavoro di approfondimento sino alla collocazione dell'opera d'arte in un preciso ordine universale, perchè essa ha i suoi legami naturali con le forze fondamentali della vita e non può, di conseguenza, esserne

Continua a pag. 4.

Enotrio Mastrolonardo

SOMMARIO

Anatolio Démidoff
mecenate e filantropo

Fra la schiera numerosa degli stranieri, che sentirono durante il nostro Risorgimento la giustezza della causa nostra, proteggendo gli esuli e formando comitati di assistenza in pro degli Italiani, merita speciale ricordo un russo, il principe Anatolio Démidoff, la cui figura viene lumeggiata dal carteggio da me posseduto.

Nato a Mosca nel 1812, da Nicola Démidoff, ebbe per capostipite un Nikita, semplice fabbro di Tula, che poi si arricchì. I Démidoff, divenuti ricchissimi industriali nel secolo XVIII, prestarono grandi servizi agli czar e si distinsero per opere filantropiche e la protezione delle arti e delle scienze. Educato in Francia sotto la scuola di un prete giansenista, l'abate Bradt, fu, prima, segretario di ambasciata a Parigi, Roma e Vienna, distinguendosi da per tutto per il suo zelo religioso, il suo spirito umanitario e l'amore alle scienze; poi si diede a viaggiare in Russia e in altri paesi; e infine si stabilì a Firenze, dove il padre aveva acquistato il convento di San Donato, di cui fece una dimora principesca, che arricchì con una magnifica galleria di quadri.

Nel 1840 sposò Matilde di Monfort, figlia del re Girolamo Bonaparte e di Caterina di Wittemberg, impegnandosi, nel contratto di matrimonio, a fare educare gli eventuali figlioli, che sarebbero nati, nella religione cattolica. Ma, dopo cinque anni, per comune consenso, i due sposi divorziarono. Il che dispiacque molto allo czar, Nicolò I, di cui Anatolio era ciambellano di corte, che obbligò il principe a pagare alla consorte un rendita annua di 200.000 rubli.

Assai poche sono le notizie biografiche sul Démidoff date dal *Nouveau Larousse* e dall'Enciclopedia *Treccani*. Qualche dato biografico si trova nella *Leggenda dei Démidoff e la villa di S. Donato*, pubblicata nella Rivista Europea, Nuova Serie, vol. XIX, pp. 77 e sgg. Cfr. anche *Cesare Da Prato, Firenze e i Démidoff*, Firenze, Tip. della Pia Casa di Patronato, 1887.

A malgrado che fosse caduto in disgrazia, il principe si mostrò sempre devoto al suo paese; e, nella guerra d'Oriente, si mise a disposizione del suo sovrano con queste parole: «Io depongo ai piedi di Vostra Maestà la mia anima, il mio corpo e le mie fortune, troppo felice se la Maestà Vostra si degnerà di utilizzare i miei servizi».

La Russia ed altri paesi, fra cui l'Italia, debbono a lui molte istituzioni filantropiche; aprì, infatti, a Pietroburgo una casa di assistenza operaia e un corso di educazione e di lavoro per le giovani povere, un ospedale con dotazione di 500.000 rubli, instituì un premio di 5.000 rubli per la migliore opera scritta in lingua russa, che doveva essere conferita dall'Accademia di Scienze; e da noi una filanda di seta a Villa di S. Donato, per dare lavoro a molte giovani contadine. Fece poi molte elargizioni ad instituti di Firenze, e assegnò un'ingente somma all'ospedale di Bagni di Lucca, che, per decreto granducale del 30 agosto 1849, fu intitolato al suo nome.

Le lettere di Anatolio Démidoff al patriota sarzanese, Pasquale Berghini, se non hanno molto interesse dal lato politico, mostrano come egli fosse stato molto ben visto e apprezzato presso la Corte del granduca Leopoldo II, conoscesse i principali uomini di stato, fosse zelante del bene pubblico, nemico di ogni azione rivoluzionaria che potesse turbare l'ordine costituito, e favorevole a tutte le instituzioni umanitarie, che potessero giovare ai popoli.

Egli si mostrò contrario al Guerrazzi e al suo governo provvisorio e fece di tutto per la restaurazione del Granduca; nella speranza ch'egli avrebbe conservato lo statuto. Fu perciò tra coloro che, il 14 luglio '49, andarono a rendere a Viareggio i primi onori al Sovrano che tornava da Gaeta sulla fregata il *Ruggero*. Quando poi seppe che Leopoldo II, consigliato malamente dai suoi ministri, conferì la decorazione dell'ordine di S. Giuseppe ai generali dell'esercito austriaco e non a quelli, come il Berghini che avevano contribuito in modo efficace, alla restaurazione del principato costituzionale, ebbe parole amare contro di lui e frequentò meno spesso la Corte

Dall'epistolario balzano fuori particolari interessanti, che rivelano la grettezza e la incapacità del ministero della Restaurazione, che anche gli storici del tempo, come il Ranalli e il Cappelletti, bollano come inetto.

Il Baldasseroni, fermo nel principio che la costruzione delle vie ferrate doveva essere affidata solo alle società industriali private, cominciò a negare ogni sovvenzione all'impresa dei lavori del nuovo tronco della strada ferrata Lucca-Pistoia, diretta dal Berghini, uno dei più cari amici del Démidoff. Il Berghini, non avendo avuto gli aiuti promessi nè dal Granduca nè dal barone von Hugel, ministro austriaco a Firenze, fece appello, il 31 dicembre 1850, al Démidoff, pregandolo di aiutare un'opera utilissima a tutta la regione toscana, e specialmente a Lucca. Questi venne incontro al desiderio dell'amico e il nuovo tronco ferroviario Lucca-Pistoia fu ultimato.

Il Démidoff s'era, verso la fine del 1850, allontanato da Firenze sia per le sue smanie di viaggiare, sia anche, come s'intuisce da una lettera al Berghini da Pietroburgo, del 6 febbraio 1851, perchè disgustato di quanto vedeva in Toscana: «Degoûté profondement de ce que je vois en Toscane, où l'ineptie la dispute à une ridicule furfanterie». Probabilmente venivano ostacolate dal ministero tutte le sue generose iniziative. E' noto pure che il Baldasseroni aveva emanato un decreto con cui venivano aumentate le tasse delle patenti da concedere ai forestieri che intendevano dimorare in Toscana. E lui era un forestiero! Vero è che il principe e i suoi avevano «assez largement payé» quell'ospitalità; ma la presenza di Démidoff era «un tribut qu'on ne dédaigne pas longtemps impunement». L'irritazione del Démidoff contro il ministero Baldasseroni lo fece trascendere in frasi poco rispettose verso l'Italia. Infatti, nella lettera cit. del 6 febbraio '51, così conchiude: «l'Italie, mon chere Berghini, est une vieille coquette qui, parcequ'elle à été splendidement belle, veut qu'on oublie sa decrepitude et prend pour amants tous ceux qui lui disent qu'elle est belle encore, même les eunuques».

L'assenza del Démidoff da Firenze, non rimpianta dagli avversari, che non gli potevano perdonare di essere «più generoso e più potente di loro», non durò a lungo, perchè nel gennaio del 1852 troviamo ancora il principe a San Donato. Si vede che anche lui non po-

Continua a pag. 4.

Michele Lupo Gentile

SIMULACRI E REALTÀ

LA MASCHERA DEGLI SCETTICI

Di un uomo che all'interpretazione dei fatti non è solito rivolgere interrogazioni accidentali e periferiche, ma audaci, insistenti, angosciate, un un giornale straniero riportava qualche tempo fa alcune considerazioni sulla fede, o superstizione, che anima i coreani del Nord a battersi con tanto sprezzo della vita e con tanta frenesia di morte. Comparava quel saggista l'impeto incontenibile di quei neofiti agli scolorati calcoli degli occidentali, per inferirne che in questi ultimi l'ideale sonnecchiava e la fede erasi fatta esangue. C'è bisogno — concludeva — che «la libertà o la democrazia o il Cristianesimo» tornino a possedere le menti, a muovere i cuori, a tramutarsi in passione sociale. Se questo non avverrà, la mascherata degli scettici pur vestiti da trogloditi, non farà più paura a nessuno, e, presto o tardi, quella mascherata dovrà sollazzare il carro del vincitore.

Discorso codesto che sembra sensato, ma che invece mostra un'inviolabile storditezza di cui la dotta amarezza è soltanto vernice spalmata con una certa bravura. Come non accorgersi, infatti, che allineare, per la scelta, libertà, democrazia, Cristianesimo è operazione simile a quella di chi disegnasse un albero allineando *su un un'unica orizzontale, prima un ramo, poi un altro ramo, e infine il tronco? Che cos'è infatti la libertà che non fiorisce sul tronco del Cristianesimo? Che cos'è la democrazia che non sia innesto su quel tronco?*

Nè libertà, nè democrazia possono vivere se non sono alimentate dal Cristianesimo.

Uomo libero è infatti soltanto il cristiano, colui cioè che crede alla necessità di riscattarsi momento per momento dal peccato. Tra peccato e libertà è stato tolto il segno di cotraddizione, il che equivale ad avere resi simili riscatto e non riscatto. Non vi accorgete che la società più è peccaminosa e più si pretende libera? Il comune linguaggio del resto è la spia di questo sovvertimento mentale, quando vi degna per costumi liberi, *i costumi più lordi di vizio.*

Parimenti democratico può essere solo il cristiano perchè solo il cristiano crede al valore infinito della sua anima e conseguentemente di quella degli altri.

Fuori del Cristianesimo la libertà è una ruota uscita dal mozzo e che rotola su un declivio; e la democrazia è un campo di grano che ogni volta, all'epoca della messe, va in fiamme.

Ma l'ipocrisia del nostro tempo si affanna a darci ad intendere che libertà e democrazia non è necessario che siano impresse nel cuore, basta che siano scritte nei codici.

•

Siamo tutti sotto il segno della Formula: e le formule politiche noi le leggiamo con la stessa saputa indifferenza e cieca certezza con cui scorriamo quelle di un testo di chimica. Nessun dubbio riga la nostra fiducia che la libertà abbia una formula come ce l'ha il solfato di rame, e che democrazia ne possa avere una, dato che il cloruro di potassio ha la sua.

Di tanto in tanto ci avvediamo con terrore che il nostro formulario è smentito dalla realtà, ed è quando constatiamo che l'informulabile, *la fede, rende inefficiente la forza. I calcoli non tornano più e il panico ci coglie. Allora siamo tratti ad ammettere che le nostre idee erano neutre e i nostri sentimenti eran secchi, e che la somma delle nostre verità è uguale a zero. Non ci sentiamo più sicuri sotto gli architravi sostenuti dalla libertà e dalla democrazia. Come mai? Ma guardate bene i sostegni dell'architrave; esaminateli attentamente. Sono di creta: di creta umana, di vizi cioè, di passioni, di frodi e di viltà. Le lamine d'oro di cui avete ricoperto quella creta rilucono quando l'enfasi le investe, ma non mutano la friabile natura dei sostegni dell'architrave.*

L'architrave crolla e vi schiaccia. E' l'inferno sublunare. E l'umorista di qualche pianeta non troppo lontano dal nostro, annota che è costume degli abitanti della terra perire sotto l'architrave sostenuto dalla libertà e dalla democrazia.

Varius

GIOSUE CARDUCCI
BUONO E TRANQUILLO

Questa volta abbiamo, nel volume 15° delle *Lettere* carducciane dell'edizione nazionale Zanichelli, comprendente gli anni 1884-85-86, un Carducci che diremmo buono e tranquillo: è sparita ormai la fatale Lina che riposa nella Certosa di Bologna e ode «giù sotterra ciò che dicono i morti». Ben 34 lettere sono in questi tre anni indirizzate alla moglie, la buona signora Elvira. Sono piene di particolari minuti, futili, familiari, di un buon marito, di un buon padre che è anche nonno, preoccupato di sapere le notizie di casa, lieto di raccontare le sue, di avvertire in che giorno ed anche in che ora tornerà a Bologna, reduce dalle commissioni, dagli esami, dalle sedute nel Consiglio superiore. Dà spesso ragguagli su quello che ha mangiato e soprattutto su quello che ha bevuto, negli inviti a pranzo che gli sono stati fatti da amici o negli istituti dove è stato commissario. Talvolta ne dà anche la lista: «brodo, mezzo pollo, un pasticcio di maccheroni, fagiolini, formaggio, nespole del Giappone, un litro di vino, il caffè. Vedi che mi tratto bene». Ma talvolta, anche in queste missive di affettuosità coniugale, esce fuori il poeta. Quando è a Piano d'Arta nel luglio del 1885, descrive i fiori delle Alpi che nascono su quei prati e su quelle montagne: «a certe ore del giorno, specialmente la mattina e la sera, fra la fragranza degli abeti e il profumo dei fiori, tutta l'aria è un odore, odore sano, acuto, non snervante... Tutte queste valli sono bellissime, selvose, fresche, aerate, piene di villaggi. La mattina per questi monti è un incanto di frescura di luce di purità».

Numerose sono anche le missive dirette ai soliti intimi, Ugo Brilli, Giuseppe Chiarini, Severino Ferrari, Ferdinando Martini, Guido Mazzoni, Angelo Sommaruga, Cesare Zanichelli. Un telegramma brevissimo è diretto a Gabriele d'Annunzio da Bologna il 23 novembre 1884. Dice soltanto: «Mandai articolo. Non mando saluti. Siete troppo noiosi». Così *tout court*: allude a un articolo sul Rossetti inviato alla *Tribuna* dietro insistenti richieste dello stesso d'Annunzio.

Ricorrono, durante questi tre anni, le tante raccomandazioni fatte dal Carducci al ministero per mezzo di Guido Mazzoni e di Ferdinando Martini, allora segretario generale del ministero della pubblica istruzione, per cattedre d'insegnamento, concorsi universitari, trasferimenti. Carducci mette in rilievo con maggiore o minore impegno i meriti dei postulanti: quello sarà un valentissimo professore, l'altro ha la mamma vecchia e sola; quello muore di fame; questo minaccia di ammazzarsi se non ha il posto, ecc. ecc. Talvolta, vengon fuori note di bonario umorismo: «ricorda anche — scrive al Martini — le due donnine Giulia Cavallari e la Baroncelli, le quali sono tutt'altro che belle»; o anche toccatine che pungono: a proposito di Severino Ferrari che voleva andare a Genova, dice: «il Ferrari intanto medita una edizione delle poesie del Coppino con note». Feroce ironia: Michele Coppino era allora il ministro della pubblica istruzione e aveva la velleità ogni tanto di pubblicare dei versi. Essendo stato il Decia, di cui il Carducci aveva altissima stima, valente professore di latino e greco (fu poi indimenticabile insegnante al Liceo Galilei di Firenze), traslocato a Potenza, rampogna l'amico Martini: «veramente voialtri dall'alto, senza saperlo, più di una volta abbattete e percuotete persone brave e buone che meritavan tutt'altro».

Nonostante la sua riluttanza a rivolgersi direttamente al ministro; pure talvolta è costretto a farlo nell'interesse del raccomandato: «onorevole signor ministro, mi permetto di presentare all'eccellenza vostra la signora marchesa Dafne Gargiolli, moglie del professore Carlo Gargiolli, provveditore a Verona. E' inutile che io La preghi di ascoltarla e fare di contentarla in ciò che si attiene all'avvenire della sua famiglia e alla salute di lei. Sa che Le sarò molto obbligato anch'io». E a favore del Gargiolli scrive e riscrive in molteplici occasioni. In queste raccomandazioni ci entrava un pò anche il cuore.

Buono e cordiale dunque ci appare il Carducci in questo nuovo volume dell'epistolario e tutto preso dai suoi lavori, dalle sue collaborazioni, ora che il Sommaruga lo aveva portato fuori dalla scuola e lanciato nella grande vita letteraria della nazione, ma il forte lottatore non abbandona il suo gusto polemico: di straforo in mezzo alle lettere più innocenti si rivelano le sue antipatie: passa alla svelta il nome del «signor Verga», la contessa Lara è chiamata una *femminella*, lo Zola un *facchino* («bisogna linciarlo») perchè, per la morte di Hugo, grandissimo dolore del Carducci, il romanziere francese aveva scritto un articolo poco favorevole. E se la prende anche contro il parlamento perchè i deputati della Sardegna erano insorti contro i professori Antonio Restori ed Egisto Gerunzi del liceo di Cagliari per la loro severità nella scuola e negli esami; ma era una giusta severità e Carducci si sdegna di queste proteste degli onorevoli, proferendo, lui democratico, la frase: «già, per codesto parlamento occorrerebbe un Cromwel» (sic).

In mezzo a questa relativa tranquillità fa improvvisa comparsa l'appressamento della morte: «Ho il braccio fasciato, non posso scrivere» dice al Martini nel marzo 1885. Era stato colpito da un disturbo circolatorio al braccio destro che egli chiamò «un insulto nervoso». Si rimise ben presto: «sto molto meglio e mi avvio a perfetta guarigione. Me ne displace per i manzoniani ma minaccio di non morire ancora per un pezzo». Era però quello un primo segno di ciò che doveva succedergli dopo. E gli continuarono la debolezza, il tremito alle gambe, i giramenti di capo. Scriveva a una cara amica, l'Adelaide Bergamini a Roma: «la morte mi ha tirato la prima scampanellata. Non vorrà la potente signora aspettar troppo ch'io vada. E sonerà di nuovo».

Ettore Allodoli

Giambellino - Fanciullezza

JACOB WASSERMANN
QUESTO SCONOSCIUTO

Un romanziere tedesco, che è certamente abbastanza noto, ma la cui fama mi sembra non tocchi ancora il livello delle sue qualità artistiche, è Jacob Wassermann. Contemporaneo di Thomas Mann, ma scomparso molto giovane, Wassermann, se non ha l'ampiezza del suo confratello, è ad ogni modo più profondo, scandaglia meglio, i suoi problemi toccano regioni più occulte dell'anima umana. (In un altro ordine di idee, forse che per gli artisti decisiva è l'età: soltanto coloro che vivono molto a lungo riescono a farsi una personalità aulica, circondata come da un'aura mitica. André Gide, ad esempio, se fosse morto vent'anni prima, sarebbe forse diventato ciò che era alla vigilia della morte, vale a dire una specie di sintesi vivente di tutti i difetti della società francese negli ultimi trent'anni?).

Wassermann soffriva più di Thomas Mann dei difetti caratteristici del romanziere tedesco in generale: l'inclinazione alla filosofia, la tendenza a vedere l'esistenza come una casuistica, un'accentuata passione per l'analisi dei conflitti psichici e spirituali in una specie di musicale contrattempo. Malgrado queste manchevolezze però — e, se si giudica da un punto di vista estraneo alle leggi del romanzo, forse non di manchevolezze, ma di qualità si tratta — Jacob Wassermann resta un grande romanziere e il suo ascendente si può trovare fino in Dostoievski, ma con una problematica riferita al mondo che vive la vigilia della prima guerra mondiale (con tutte le sue crisi, con tutti i suoi significativi sintomi) e del primo dopoguerra. La trilogia *Etzel Andergast*, *Il caso Maurizio* e *La terza esistenza di Josef Kerkoven*, spiega un vasto universo di anime e di realtà in conflitto, prospettando la tipica immagine di personaggi che meritano con onore di essere iscritti nell'elenco delle migliori creazioni della letteratura moderna. L'opera più forte del romanziere è, secondo noi, l'ultima, per altro incompiuta, il romanzo di Josef Kerkoven, che racconta l'estrema tappa della vita di questo miracoloso medico, il quale sperimenta, simile a Faust, tutti i livelli possibili di vita, per arrivare ad una olimpica serenità: quella ove approdano soltanto gli spiriti superiori dell'umanità.

Lo stile di questo romanzo si presenta alle volte troppo denso, laborioso, tanto che si rifiuta al lettore comune, dalle esperienze letterarie ed umane appena medie. Vi siete mai domandati però fino a che punto la prosa, il romanzo appunto, è in grado di presentare, in uno stile realistico, delle esperienze che superano il livello comune? *La terza esistenza di Joseph Kerkoven* suggerisce proprio questa difficoltà del genere stesso, di poter rappresentare esperienze difficili, che sembra superino il romanzo, mentre il protagonista — che si fissa come uno dei più realizzati personaggi della letteratura moderna — sintetizza i problemi più complessi del nostro mondo non ad un livello astratto, ma come un dato vivo, vissuto.

Medico, grande scienziato (e non è forse lo scienziato il vero eroe dei nostri giorni?) direttore di un istituto di esperienze psico-bio-spirituali, egli giunge, attraverso lo studio dei casi via via presentatigli — e i più strani di quanti ne conosciamo — e, ad un certo momento, del suo proprio caso, a delle sintesi assai interessanti, identiche a quelle, per dare un esempio, di Alexis Carrel, ne *L'uomo, questo sconosciuto*. Conviene ricordare che Kerkoven fu concepito assai prima che il celebre biologo scrivesse la sua opera; e le conclusioni del personaggio di Wassermann sono, per buona parte, non soltanto mediche, ma anche generalmente umane ed altamente spirituali. Il protagonista del suo romanzo sembra essere la stessa prefigurazione degli scienziati occidentali dell'ultimo tempo, i quali non si limitano più ai problemi strettamente materiali, ma si pongono domande pure nel campo della metafisica o della religione: in altre parole, uno scienziato che approda allo spiritualismo, in una visione integrale della vita, superando quella meramente materialistica.

Uno scrittore è grande nella misura in cui riesce ad imporre alla memoria dei posteri una quanto più ricca galleria di tipi rappresentativi — e rappresentativi non soltanto in un senso sociale. Amleto e Faust, Don Quijote e Raskolnicov o il principe Muiskin non sono esistiti nella realtà sociale, ma *esistono* nella realtà spirituale. (In che modo, dunque, sarebbero simili eroi «rappresentativi» di tale o tale classe sociale?). Allo stesso modo Joseph Kerkoven riesce ad essere una sintesi di reale e di «sopra-reale», un personaggio di dimensioni quasi mitiche, sul quale certamente i contemporanei non hanno abbastanza meditato e la cui presenza è sicuro che supera la semplice critica letteraria. Ed è un vero peccato che Wassermann non abbia avuto il tempo di ultimare questo libro capitale della sua carriera di scrittore: con un intervento più metodico da parte dell'autore, esso sarebbe diventato più accessibile al gusto comune; più conforme a quelle regole della prosa, che rendono più facile la lettura e più chiari i significati. Ma così com'è, il libro si presenta agli specialisti con un'attrattiva di più: l'attrattiva della cosa incompiuta, come un pezzo di carbone tolto fresco fresco al magma terrestre. Si penetra in questa maniera con più facilità nel laboratorio magico dell'artista che crea, lo si comprende nei suoi segreti...

Tutta l'opera tumultuosa e tragica di questo grande prosatore tedesco riflette per altro, non solamente il dramma del proprio tempo; ma anche il presentimento dei drammi che noi viviamo al giorno d'oggi. E ne *La terza esistenza di Joseph Kerkoven* troviamo qualche cosa di più: *una risposta* al modo di risolvere questi drammi, superando quella magia della profondità di cui sono rimasti vittime troppi giovani tra le due guerre mondiali.

Il protagonista-tipo di Jacob Wassermann — come l'autore stesso, prima della morte — approda veramente in una nuova dimensione della vita, che è quella della pienezza.

Dan Petrasincu

● Il pittore G. B. Cavani espone due dipinti, *Il sogno di S. Orsola* e *Il presepio* alla Prima Biennale d'Arte Sacra dell'*Angelicum* di Milano.

Ritorno alla casa paterna

Il problema del rapporto fra tradizione e modernità, come tutti i fatti dello spirito, deve essere riportato alla sua matrice, che è la cocienza dell'uomo, nel cui ambito i due termini sorgono antagonisti, lacerandone con la loro antinomia — a prima vista irriducibile — la vivace sensibilità.

E' qui, nella coscienza vivente del singolo, che il contrasto assume l'aspetto di una drammatica vicenda in cui son messi in gioco, con estrema urgenza, i valori tutti, le forze intere dell'individuo. Poichè il problema sorge nella vicenda breve e fugace della vita individuale, con la prima cosciente riflessione sul proprio essere.

Ognuno di noi nasce da una tradizione, ma ineviabilmene ognuno di noi si pone fuori e contro la tradizione, in un determinato momento della sua vita; quando ritrova, cioè, se stesso e quando avverte il senso e la concretezza particolare della sua sofferenza e della sua ricerca di fronte a quella serie di valori extrapersonali che la tradizione gli affida. In altre parole l'uomo, appena ha coscienza di sé come essere libero di determinarsi, sente consciamente o meno, di non poter ridurre il fermento che in lui si agita e tende a uno sbocco, alla norma rigida e serena di un passato, alla costrizione arida di una tradizione, cioè di una somma di ideali, di certezze, di inibizioni e di precetti, che non avverte suoi, ma altri, e che rifiuta quindi di accogliere.

Io voglio essere autonomo, — egli dice — la mia attività, perch'io possa sentirla «mia» deve scaturire da ragioni profonde del mio spirito, non mi deve essere imposta dall'esterno. L'assolutezza delle mie decisioni deriva dalla loro autonomia. E' questo il primo e più personale gesto dell'uomo: il momento in cui egli sente tutta la suggestiva pienezza del süo io così nuovo e diverso, e non la vuole placare e distendere nelle ferree maglie della tradizione perchè gli sembrerebbe di tradirsi. Molti hanno visto in questo rifiuto, in questo gesto, il messaggio nuovo, il nuovo verbo di salvazione che è stato offerto all'uomo dal suo sforzo centenario di ribellione e di liberazione; e la caratteristica dei nuovi tempi sarebbe segnata (per dirla con Savinio) dal nostro vivere senza modelli, liberi e abbandonati al rischio di un'esistenza tutta nostra, che di momento in momento noi dobbiamo costruirci, dissolta la speranza nei modelli, cioè negli schemi già fatti e pronti ad offrirsi a ogni nostra necessità.

E' chiaro che tutto ciò si risolve in un'affermazione di estremo egotismo ed estetismo, in esasperato narcisismo.

Ma, come Narciso, l'uomo che tende ad affermare se stesso come forza autonoma e autarchica, che si vuole porre in una zona distaccata e solitaria, fuori del ritmo della storia, si risolve in un atomo vagante senza meta, in un solitario e angosciato frantume siglato dalla tristezza di non trovare né una via, né una voce sicura.

Come si può, infatti, pretendere di tagliare con un colpo netto i legami molteplici e fitti che tengono stretto ogni uomo, appunto perchè tale, al mondo degli altri, vale a dire a quel mondo della storia in cui gli altri hanno segnato la loro non vana parabola di dolore e di gioia, la loro non caduca somma di pensieri e di azioni? La storia non ammette solitarie torri d'avorio, segregazioni volontarie: l'uomo che si pone contro la storia ne è travolto e dimenticato. Il presente è materiato del passato, che ne costituisce l'intima trama, il fondamento insostituibile e determinante, in quanto ogni fatto dello spirito, per attuarsi e dispiegarsi in tutta la sua ricchezza, ha bisogno di una valida sostanza anteriore che lo riempia. La storia non procede per negazioni recise e improvvise cancellature, ma per gradi lenti e secondo una razionale linea di sviluppo, i cui momenti diversi non si escludono l'un l'altro, ma anzi si condizionano e si presuppongono scambievolmente, approfondendosi nella loro diversità appunto per la loro attiva coesistenza e interferenza.

Forse qui si annida la più riposta spiegazione della razionalità della storia: in questo continuo superamento (che proprio per esser tale presuppone un termine da cui muovere e da trascendere) che è insieme conservazione, in questo slancio inesauribile che è insieme approfondimento.

Appunto per questo il mondo della storia — in cui nulla di quanto di valido l'uomo ha pensato o fatto va perduto — si identifica col mondo della cultura, vale a dire con quell'insieme di motivi religiosi, ideali, pratici che costituiscono il contenuto «umano» dell'uomo e si pongono come valori supremi dello spirito.

Ma non si dà cultura senza tradizione, senza conservazione, cioè, di quelle valide immagini che di sè e del mondo l'uomo ha trovato nel suo perenne sforzo di conoscenza e nel suo travagliato bisogno di chiarirsi le ragioni del proprio vivere. Così come questa tradizione rimarrebbe morta congerie di nozioni, fatto bruto, se non divenisse la nostra stessa storia. La voce angosciata di Kierkegaard fa parte della mia cultura così come la serena saggezza di Platone; e il ripensamento della prona attenzione posta da Petrarca ai suoi più capillari moti d'animo non esclude la mia adesione alla sconcertante dissoluzione che Montale opera della sua vita intima in un allucinato e arido mondo di cose esteriori. L'aperto e concreto terenziano: «*homo sum...*» rimane pur sempre il modello esemplare di un'umanità che si è chiariti i motivi più profondi, le esigenze più urgenti che la devono dirigere, perchè vuol dire accettazione consapevole di tutti gli sviluppi che sono in grado di potenziarla e arricchirla.

Quest'accettazione — appunto perchè consapevole — della tradizione non vuol dire rinnegamento delle forze vergini e individuali dell'uomo, non costrizione di queste forze secondo una rigida norma esteriore, ma assume il significato del gesto più importante dell'uomo, quello con cui egli entra nella storia, si armonizza col suo ritmo, ne raccoglie gli avvertimenti densi di significato, ne rivive gli aspetti vitali. L'altro ed opposto gesto, invece, quello di chi vuole evadere e dare libero sfogo alle sue forze personali, disincagliandosi dalle voci robuste ma aride di una saggezza che non sente sua, è irrazionale e assurdo: sembra quasi il gesto di chi ha paura di confrontare il proprio io con gli esempi inarrivabili che gli offre la storia e se ne ritrae preferendo vivere in un proprio ritratto e inaccessibile mondo, pago di applicarsi solo alla sua vita intima, estraniandosi ai problemi del mondo esteriore per gustare solo i propri piccoli e larvati moti spirituali.

E il problema diviene più acuto — e gravido di più suggestivo significato — solo che da un piano genericamente culturale o spirituale sia spostato ad un piano specificamente morale: allora la legge, il precetto normativo è risentito come qualcosa di distante se non addirittura di contrastante con il complesso di valori «personali» che si raccolgono e compendiano nell'unità del cosidetto foro interno, cioè della coscienza del singolo. Il divorzio tra autonomia ed eteronomia acquista allora un senso drammatico ed agonistico e la rivolta contro la «tradizione» (e però contro i canoni precostituiti, e i valori ch'essa comporta) coincide con l'affermazione e celebrazione della libertà individuale.

L'uomo moderno si riconosce nell'Oreste di Sartre che si ribella a Giove esclamando che dal momento in cui è stato creato egli ha cessato di appartenergli. O fors'anche ritrova la sua immagine in quella consegnataci da Gide nella parabola del Figliuol Prodigo dove la storia della rivolta alla tradizione non ha più un'impronta così rigida e netta ma si colora dei chiaroscuri dell'inquietudine in mezzo ai quali si dibatte l'anima moderna.

Il Prodigo di Gide allorchè torna nella sicurezza felice della casa paterna, cioè nella tradizione, dopo aver consumato il suo viaggio per le vie del mondo per «attuare la sua diversità», non sa nè vuole dissuadere il fratello minore dal tentare la stessa avventura; gli corre anzi incontro e non sa che abbracciarlo, quasi a reinserirsi — lui che pure ha fatto un'esperienza deludente — nel circuito di quel rischio per un inesauribile istinto di riaffermare se stesso. Il modo di concretare la sua modernità è tutto conchiuso in un atto di orgoglio e di rivolta che pure gronda di infinita tristezza: il senso di una invalicabile solitudine cui è condannato chi rifiuta la tradizione. Volendo in primo luogo liberarsi del peso di ciò che viene «tradotto» lungo i secoli per affermare un impegno umano e personale, egli lancia la sua sfida altera al passato e si allontana dalla casa paterna per iniziare il suo cammino senza soste nella lunga notte buia, non alla ricerca e alla conquista di una verità, ma a percorrere con rinnovata disponibilità, senza posare in alcuna certezza, tutti i passaggi del suo destino.

In questo gesto rivoluzionario che pure costa sacrifici e dolore, il protagonista, che non può non avvertire la estrema precarietà del suo rifiuto della tradizione considerata depositaria di valori eteronomi, fa consistere il senso più autentico della sua vita, l'impegno di una continuata esperienza; ma così egli si separa dagli altri, finisce per non intenderli più ed anzi abbandonarli lungo il sentiero della sua ingrata solitudine. Ed egli non sa comprendere come quei valori — che tutt'assieme formano il tessuto della tradizione — non sono invece estranei all'uomo perchè solo quando vengono da lui rivissuti, assorbiti ed accolti divengono operanti, e per così dire si risvegliano; e in quell'operazione personale la coscienza del singolo fornisce a se medesima l'annuncio e la conferma della sua ricchezza ed interezza. In quel rapporto di comunione infatti la modernità — non più intesa come maledizione della solitudine — raggiunge la sua compiutezza, attua cioè la tradizione come storia perenne di ciascuno e di tutti.

Riccardo Sgroi

RIABILITAZIONE DI LORENZO LOTTO

Secondo una tradizione assai felice che ha fruttato attraverso le manifestazioni veneziane arricchimenti e precisazioni sull'arte dei grandi maestri da Tiziano a Giambellino al Tiepolo, è già fervida di visitatori e ricca di spunti critici la mostra che Venezia dedica quest'anno a Lorenzo Lotto.

Già la stampa quotidiana ha fatto propri, negli articoli inaugurali, il concetto informatore della bella esposizione che, cioè, era doveroso presentare con la maggiore ampiezza e nella migliore scelta possibile l'opera d'un artista che, tanto lontano dal grande centro pittorico veneziano al suo tempo e variamente giudicato più tardi, doveva trovare soltanto alla fine dell'Ottocento (1895) nel fondamentale studio di B. Berenson il pieno riconoscimento e, per così dire, acquistare il diritto ad appartenere a quel gruppo di pittori di primo piano che, invece, fin dai loro giorni si accampano solidamente tra i «grandi». Dallo studio del Berenson (di cui si annuncia una nuova edizione) e dall'interesse richiamato attraverso le sue pagine sull'artista, sono stati suscitati saggi e articoli, stimolate esposizioni parziali, fino a che, con la grande mostra attuale, la pubblicazione del geniale libro di Anna Banti, corredato da regesti informatissimi di Antonio Boschetto, nonchè il catalogo ufficiale della mostra a cura di Pietro Zampetti (ordinatore dell'esposizione) ci troviamo di fronte all'artista in un atteggiamento più chiaro e definito con la possibilità di riprendere le varie questioni relative al Lotto, dalla sua formazione agli influssi subiti e largiti, muovendoci su un terreno assai meno ipotetico e fantasioso.

Ma per l'appunto Lorenzo Lotto reca con sè una problematica quanto mai complessa e proprio studiandolo non più parzialmente, ma nella numerosa serie di opere rintracciate, restaurate, generosamente prestate, sembra suggerirci ancora non poche perplessità.

Siamo d'accordo che la cosidetta «coerenza» dell'artista non vada giudicata in superficie, come parabola determinante del suo stile senza brusche flessioni o cambiamenti di rotta, ma piuttosto come coerenza «fantastica» la quale si ritrova spesso impensatamente seguendo anche il più tortuoso e inaspettato cammino; questi «diritti della fantasia» il Lotto se li è presi quasi come una vendetta di fronte alla incomprensione di molti contemporanei e appunto il suo carattere «umbratile» e meditativo ci appare come una traduzione psichica del suo mondo poetico; lo vediamo partire da Giambellino e da Melozzo da Forlì (e tali esperienze si esaltano nel personalissimo «polittico» di Recanati del 1506) passare da Roma e trovarsi con Raffaello (al quale tuttavia non sembra possa aver suggerito spunti significativi) e restarne per qualche anno abbagliato: lo seguiamo a Bergamo dove può, a contatto con la «provincia» pittorica di Venezia, superare la breve crisi e forse in questo tempo, conoscere opere oltramontane non soltanto incisioni, ma dipinti di Grünewald, Altdorfer, Dürer.

Qui, profittando delle intuizioni felici del Longhi, vorremmo fermarci un poco per considerare nuovamente questo importante episodio che poi fu decisivo per i futuri sviluppi dell'arte del nostro pittore. Dove ha preso, il Lotto l'ispirazione per paesaggi scapigliati eppure minutissimi, così opposti alla tradizione giorgionesca, come quello del «San Girolamo penitente» dell'Accademia di Belle Arti di Honolulu? Il quadro è del 1515 e, anche come colore, ci si incontra con un evidente gusto nordico: ma il rapporto non è soltanto con il paesaggio; a riguardare molte delle più note e clamorose opere dell'artista come la giustamente celebre «Annunciazione» di Recanati, come l'altra di Iesi, ci si incontra con un problema disegnativo e coloristico che non può far a meno d'esser riferito alla geniale osservazione che l'artista andava facendo della pittura di Grünewald.

Soltanto che (e qui si afferma appunto il grande artista) la sua ricerca di espressione che scavalcava la tradizione veneta per guardare al mondo nordico era mossa da un afflato personale e si attuava in modo così diverso da far dimenticare le opere che egli ebbe forse sott'occhio per tornare alla sua visione. Le celebri scenette della predella della Santa Lucia di Jesi che per l'impressionistico stile e la libertà di invenzione possono indifferentemente farci pensare ad un Francesco Guardi o addirittura ad un Goya in anticipo, rientrano pure nel suo mondo che, qui come altrove, per il gusto della scena raccolta e crepuscolare o sottilmente riverberata di luci ed inflessioni è paragonabile a Fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto.

Ma, per finirla con i riferimenti, rammentiamo che la tavoletta del «Cristo con i simboli della passione» del Museo storico-artistico di Vienna era stata segnata in un inventario del 1659 come opera del Correggio. Questo errore ci invita, infatti, a studiare il parallelismo di visione del colore e della luce (oltre che talvolta della forma) ebbero il Lotto e il Correggio, ambedue creatori misteriosi d'un «plasma» pittorico tutto particolare in cui il disegno, sostituito dal colore abbandona la sostanza plastica (divenuta cerea e quasi medianica) all'atmosfera in cui sembra galleggiare dolcemente.

Profondamente sentimentale, intimista per natura e quasi affiliato ad una rara consorteria di intellettuali come suggeriscono anche gli stupendi ritratti preromantici fu il Lotto, ma il suo andare contro corrente, se trovò in lui un'altissima affermazione di indipendenza, somiglia molto all'atteggiamento comune a certi «scapigliati» fiorentini manieristi, a cominciare da Piero di Cosimo e dal Pontormo: segno che, come si va dimostrando da qualche tempo, il «classicismo» pittorico del primo Cinquecento non fu poi così compatto e sereno come si crede, e presenta incrinature di modernità un po' dovunque. Sicché quell'ultima pacificazione dell'anima d'uno spirito tanto sensibile e tormentato che si concreta nella dolorosa frase che segua il suo volontario esilio a Loreto, è anche un poco un «segno dei tempi»: «per non andarmi advolgendo più in mia vecchiaia» egli scrive, «ho voluto quetar la mia vita in questo santo Loco». E si fece oblato della Santa casa morendovi nel 1556.

Questo tono rassegnato e «filosofico» ci richiama la frase scritta da Michelangelo al Vasari, di ritorno dalla quiete di Spoleto: «Veramente non si trova pace se non nei boschi».

E proprio negli ultimi anni della vita, a Loreto, il Lotto avrebbe potuto dipingere quel misterioso ritratto del museo di Nancy nel quale Carlo Gamba ha creduto di riconoscere Michelangelo: vero è che il critico vuol riportarne la data al 1529 quando il Buonarroti si fermò pochi giorni a Venezia, ma non è necessario escludere che lo scultore capitasse a Loreto quando il vecchio pittore vi dimorava, seppure non si voglia negare l'attribuzione a lui del bel ritratto.

Lotto ritrattista! Ecco un capitolo suggestivo della sua vita. An-

Continua a pag. 4.

Valerio Mariani

L. Lotto - Ritratto di Andrea Odoni (*Hampton Court*)

L. Lotto - Sposalizio mistico di S. Caterina (*Bergamo*)

Felice Filippini

L'Italia vive anche al di là dei suoi confini politici. Vive dovunque gli italiani continuino a far uso della sua lingua, conservino il senso della loro nazione, e lo sviluppino.

Fra i nuclei che di essa sono sparsi in tutto il mondo, quello che forse ha maggiori caratteristiche, e una precisa fisionomia sia storica che naturale, è la minoranza svizzero-italiana, riunita quasi completamente nel Canton Ticino.

Il Canton Ticino sviluppa da più di un secolo una sua cultura, che si è venuta man mano delineando e arricchendo quanto più le vicende storiche separavano l'Italia dalla Svizzera, e la Svizzera opponeva una sua forma di vita pubblica e privata a quelle che in Italia venivano sorgendo in relazione alle sue turbinose vicende interne.

Tipico esponente della cultura svizzero-italiana di quest'ultimo periodo, è lo scrittore e pittore Felice Filippini, che dando un contributo dei più brillanti al movimento culturale svizzero con opere saggistiche e di pensiero (come *Il Cèbete*), illustrando la vita del suo paese con opere narrative (dal *Signore dei poveri morti* a *Ragno di di sera*) e con un nuovo linguaggio pittorico (di cui porge ampia testimonianza una monografia a lui dedicata recentemente, ricca di riproduzioni di sue opere), costituisce oggi forse il più ragguardevole esempio di una produzione artistica, italiana nel linguaggio ed anche nei modi, eppure sostanzialmente straniera alla nostra evoluzione culturale.

In realtà Filippini è svizzero, anche se vive a poche decine di chilometri dal confine. Ed il Canton Ticino, il suo paese, il suo *humus*, è anzitutto Svizzera. Come si poteva dire per Ramuz, o per Gottfried Keller. Nonostante la diversità dei linguaggi, egli è più legato ad essi, difatti, e particolarmente ad un'immaginazione nordica, patetica e favolistica, che ai nostri scrittori. La monografia a cui sopra si è fatto cenno, raccoglie quindici tavole in bianco e nero di nitide riproduzioni da stampe e disegni, che sono sostanzialmente indicative per descrivere la natura di questa singolare personalità, di questa Italia vicina, e in certo senso così lontana.

Il suo segno è sottile, di ricerca, di invenzione fantastica. Insegue con una sorta di allusiva e sensibilissima ragnatela gli spazii e le emozioni. Evoca e ricrea dal fantasma una realtà umana, un viluppo di sentimenti. C'è la solitudine e l'ansia dell'altro. L'io e il non io in singolare, improvvisa comunione.

Altrettanto illuminante, questa volta per la nostra cultura teatrale, è l'ultimo saggio pubblicato da Filippini, quasi contemporaneamente alla monografia «*Figaro - ovvero il primo torto è quello di esser morto*», (Cenobio, Editore, Lugano), saggio che è insieme *pamphlet*, visione storica, gesto e viaggio spirituale, in una tradizione, in certo senso, viennese.

Quando la storia si accosta alla vita e ai suoi personaggi umani, quando prende il colore di una vicenda che diviene assieme privata e pubblica, e i dati fatti non parlano più per sè stessi, occorre che una partecipazione diretta scenda a vivificarli. Dallo scienziato si deve passare al romanziere. Accettiamo quindi in pieno la singolare prospettiva adottata da Felice Filippini per illuminare la figura di Beaumarchais. Prospettiva che ha un tono di racconto morale, di riflessione romanzesca, di agili visioni sia all'interno di un uomo — il nostro Beaumarchais — sia di un'epoca, per quello che se ne prolunga nella nostra, ed oltre.

Filippini, come confessa in una arguta e patetica prosa introduttiva, si è trovato di fronte a Figaro — che è lo stesso Beaumarchais — come dinanzi a un suo simile, e l'ha ascoltato a lungo. Ha compreso la sua parola, il senso della sua vicenda e delle sue folgoranti dichiarazioni, ne ha rintracciato il guizzante itinerario nei meandri della vita dell'uomo, ne ha ridipinto la maschera alle luci della sua ribalta, e ha ottenuto così che essa riprendesse ancora una volta per noi quel suo piglio rivelatore, l'astuzia del non rinunciare mai e a qualsiasi costo alla verità e ai beni della vita.

Il lavoro intellettuale di Felice Filippini, è in continuo sviluppo. Qui si è dato conto soltanto di due tappe, in attesa di risultati maggiori, a cui sarà necessario prestare attenzione, che do-

Continua a pag. 4.

Vito Pandolfi

Carlo Barbieri

Carlo Barbieri, come Scipione, fu stroncato dalla morte ancora giovanissimo. Ma invece di finire lentamente in un sanatorio, fece un tuffo nell'al di là come in un giuoco da acrobata. Non sentì nemmeno la mano che lo ghermiva e si lanciò nel vuoto con un sorriso che era un inno alla vita. E ha continuato a vivere oltre l'esistenza corporea con le sue opere che ancora sfuggono alla classifica, alla mummificazione dei cataloghi, come le creature vive che di momento in momento mutano e si rinnovano.

La figura di Scipione è ben definita e le sue opere, nel loro clima di rarefazione cerebrale, hanno un sapore di disfacimento e d'incendio finale. Gli amici lo hanno elevato al mito, chiudendolo in una nicchia profumata d'incenso e di mirra. Barbieri ebbe pochi amici scrittori, così non si è creato nessuno schermo letterario tra lui e noi: è stato lasciato nella sua intatta verginità, con la sua arte nuda e schietta come rimase nudo e schietto il suo corpo nella grande piscina che l'accolse fra le sue pareti di marmo.

Venuto a Roma soltanto nel 1945, non ebbi la fortuna di conoscerlo, ma quando mi trovai alla Quadriennale del 1947, dinanzi alle sue tele, rimasi stupito della loro purezza stilistica e della loro santità morale. In un'epoca di avanguardismi, quando i giovani erano presi dal demone della anarchia, sovvertendo i valori tradizionali per cercarne dei nuovi, egli aveva avuto il coraggio di riallacciarsi ai primi. Se da una parte aveva rifiutato gli estremismi dei contemporanei, dall'altra non si era accodato agli ultimi epigoni dell'impressionismo per riallacciarsi ai secoli d'oro, riprendere la buona pittura con il mestiere onesto con cui la coltivavano gli antichi. A una superficiale osservazione poteva sembrare influenzato dalle riviste francesi per certe scene di caffè un po' gracili, ma studiandolo a fondo si scopriva la sua fedeltà all'arte classica e sopratutto pompeiana, fedeltà che si rivelava nel colore, nello squillare dei rossi geranio, nell'uso dei viola ecclesiastici e degli azzurri immacolati, nella costante simpatia verso l'uomo e verso tutto ciò che è umano. Difatti non s'interessava troppo al paesaggio e se lo ritraeva sceglieva di esso quanto riferiva all'uomo: gli olivi sugli spalti vermigli delle Murge, i campi malinconici del Tavoliere, le rovine in cui palpitano ancora le civiltà che furono.

La mia conoscenza di Carlo Barbieri si allargò alla Mostra del Mezzogiorno nella retrospettiva curata con devota abnegazione da Giovanni Omiccioli che ci presentò opere scovate nelle collezioni più diverse perche si avesse una visione più completa dell'arte del suo diletto amico. Lo stesso Omiccioli, in collaborazione con Bodini, ha curato l'altra retrospettiva alla Mostra del Maggio di Bari, offrendoci la possibilità di approfondire il nostro giudizio con l'esame di un maggior numero di testi a cui si sono aggiunti i mirabili disegni. E dobbiamo dire che la personalità di Barbieri, inquadrata nell'atmosfera natia, ci è apparsa ancora più chiara. L'aria della Puglia, anzi il sole della Puglia ci ha spiegato la sua pittura, la vena segreta che l'unisce all'arte greca e latina. La sua arte è un frutto scaturito dal felice incontro dell'istinto con una libera elezione di maestri che rispondono meglio alla sua natura ma spoglia di ricordi libreschi e di infatuazioni decadenti. Rivive ma non rifà mai l'antico come ad esempio Picasso, testimoniando gli uomini del suo tempo, spesso con un accento grottesco o favoloso, così come appaiono ai suoi occhi di poeta, con un linguaggio semplice ma aderente sempre alla immagine che intende esprimere. La sua classicità non è nel freddo formalismo ma nell'armonia interiore, a cui ubbidisce per una esigenza di razza.

Pittore apparentemente facile e qualche volta contrastante nei suoi poliedrici aspetti, Carlo Barbieri disorienta la critica troppo affrettata che corre dietro tutto ciò che è vistoso e colpisce la fantasia con un'originalità di accatto. Ma questo non importa. Man mano che si sgretolano le fame legate alla moda o all'interesse delle consorterie, la sua personalità si definisce, guadagna terreno, destinata a risplendere di là dal nostro orizzonte per il suo dono di freschezza e di poesia.

Giacomo Etna

CONCLUSIONI
PER PAVESE POETA

Capitolo interamente chiuso questo dell'attività letteraria di Cesare Pavese. Concluso per un brusco arresto nel tempo, e non per il naturale estenuarsi ed esaurirsi di uno svolgimento d'arte che percorra tutta intera la propria parabola, lungo l'arco di una normale durata di esistenza d'uomo. Urge, pertanto, trarne le somme. Avviarne il bilancio. Una sollecitazione, codesta, che mi pare venga, con perentoria ed allettante voce, più dalla produzione in versi di lui, che da quella in prosa.

Un'attività di poeta, tutta consegnata a due soli libri. Il primo, *Lavorare stanca*, di notevoli dimensioni (un vero e proprio «canzoniere», anche se il Pavese abbia rifiutate siffatto termine), pubblicato, in ultima definitiva ed accresciuta edizione, da Einaudi nel 1943. L'altro, un esile volume, postumo, che ha per titolo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (ibidem), del quale nel settembre del 1951, ad appena sette mesi dalla prima edizione, usciva la seconda edizione, in tutto identica alla precedente.

E' indubbio che i due libri — separati, e nel loro insieme — propongano quesiti critici, mettano innanzi problemi di attualità poetica, cui è difficile restare indifferenti a lungo. Già infatti più di un recensore e saggista ha affrontato gli uni e gli altri, risolvendoli, mi pare, in maniera troppo univoca: con risultanze di una tale critica unilateralità, per cui troppo spesso si è avuto l'impressione della formula già pronta, che rimbalza uniforme e monotona d'una in altra scrittura interpretativa. Il diagramma critico per Pavese poeta è stato tracciato all'incirca così. *Lavorare stanca*: opera densa di umori e di genuine estrosità, strabocchevole di fermenti e di lirico travaglio, destinata a conseguire pienezza di canto depurato solo nel futuro; soprattutto, opera formicolante di impurezze di ogni genere, inceppata di continuo da rèmore prosastiche (e prosaiche), senza tregua oscillante tra scatto lirico e slombata distensione narrativa. Un libro, insomma, da riguardare alla stregua di una semplice propedeutica all'opera posteriore. Che è rappresentata da *Verrà la morte*: un libro tutto di raggiunta e purificata poesia. Questi a un dipresso i termini dell'insidioso schematismo entro cui si sono mossi un po' tutti coloro che hanno preso a trattare del volumetto postumo di Pavese.

Ma impostarne davvero il bilancio vuol dire essenzialmente riconoscere, al di fuori di ogni precostituito impianto, quello che di realizzata poesia è nell'uno e nell'altro dei due libri, e quello che in essi è rimasto al di qua dell'arte, materia amorfa od eterogenea, non-poesia. Sarà tuttavia codesta un'indagine la quale, in forza della singolarità di quella voce e per la varia e complessa problematica, squisitamente attuale, che essa implica ed impone, dovrà necessariamente condursi anche lungo una direzione più rigorosa e consapevole, tale da sfiorare ragioni teoriche: di *poetica* del nostro tempo.

E' evidente che *Lavorare stanca* oscilla di continuo tra due estremi, corrispondenti a due richiami — di ispirazione, di materia e di intonazione — che nella natura artistica ed umana di Pavese si palesano altrettanto legittimi ed inalienabili. Da un lato, lo stimolo più propriamente narrativo. Dall'altro, le suggestioni di un alacre lirismo, pur esso ricco e prorompente. Sicchè il problema, e lo sforzo, dello scrittore piemontese non consisteva tanto nel giungere ad una conciliante compenetrazione dei due autentici elementi, ad un equilibrio artistico che sarebbe stato per lui irraggiungibile e, comunque, instabile, quanto nel discriminare nettamente le due istanze, nel far percorrere a ciascuna una strada tutta propria: la vena narrativa, entro l'alvo e le strutture che sono connaturate alla narrazione; l'impulso lirico dei momenti più intensi e fervidi, di più vibrata e soggettiva interiorità, entro le cantanti architetture della poesia in versi. E tuttavia tale problema, nella stagione in cui nacque *Lavorare stanca*, non è mai affiorato all'autocoscienza dello scrittore. Il quale anzi, nelle varie proposizioni critiche concernenti la propria attività di poeta, ha piuttosto manifestato una differente e perfino opposta consapevolezza, per lo più fondata su un gratuito conato speculativo, che sapeva troppo di macchinoso gioco intellettualistico.

I componimenti di *Lavorare stanca* si potrebbero pertanto classificare in gruppi distinti, sotto differenti insegne critiche.

Il primo gruppo può essere costituito da quei testi (sono i più numerosi, ed anzi paiono dare il tono all'opera) che convergono e fanno ressa attorno ad un nucleo tipicamente narrativo, sollecitato a graduale — seppur rapido — sviluppo, che impossibile è definire altrimenti che narrativo. Il componimento è impostato sopra una particolare situazione obiettiva, di quotidiana umanità, che ha tutti i requisiti occorrenti per essere assunta a ruolo di narrazione. Nasce un inconfondibile ritmo di racconto in versi, al cui centro è un personaggio: il protagonista, per così dire. Già in taluni titoli, nei quali è fatto esplicito riferimento alla figura umana, è visibile tale assunto: *Il figlio della vedova*, *La puttana contadina*, *Pensieri di Deola*, *Crepuscolo di sabbiatori*, *La vecchia ubriaca*.

Personaggi attinti tutti al medesimo ambiente sociale, a un mondo di stanca e depressa mortificazione: quello della gente povera, che lavora e fatica, perennemente affondata in un'atmosfera di opaco grigiore. Ci sfilano dinanzi profili di contadini, di aggiustatori di selciati, di ragazzi che scappano da casa, di meccanici, di barcaioli, di prostitute, di ubriachi. E' il mondo a cui costantemente si appunta la immalinconita simpatia umana di Pavese, e la sua ambizione di una poesia narrativa, nettamente distaccata e radicata nella obiettiva realtà di tutti i giorni.

Il tratto di episodio di specie realistica, che è divenuto motivo ispiratore, ha il suo naturale svolgimento. Che non ha nulla di bizzarro e romanzesco. Così come nulla di eccezionale ed avventuroso è nella impostazione stessa del tema. Sono umani atteggiamenti e fatti che si ripetono suppergiù identici tutti i giorni, conseguenti alla particolare condizione del personaggio. Per cui, a un certo momento, parrebbe meglio calzare la definizione di «descrittivismo».

Continua al prossimo numero.

Bortolo Pento

RIABILITAZIONE
di Lorenzo Lotto

Continuazione dalla pag. 3.

che quando le sue pale d'altare erano misconosciute, i suoi ritratti si imponevano ai contemporanei: c'è in essi una nuova e profonda raffigurazione dell'uomo del pieno Rinascimento e, insieme, l'artista se ne serve per inventare inaspettatamente soluzioni ‹…›ristiche e compositive. Dalla giovanile e schietta immagine di ragazzo della Galleria degli Uffizi, al ritratto di Domenicano di Londra anch'esso dei primissimi anni del Cinquecento, al celebre ritrat‹…› su fondo chiaro, della galleri‹…› Vienna, allo spettacoloso «Andrea Odini» della raccolta reale di Hampton Court, l'artista ci offre indimenticabili protagonisti d‹…› suo mondo i quali vanno sempr‹…› più legandosi anche nei pretesti di colore alle sue preferenze sentimentali e malinconiche d'una segreta amarezza.

E paragonate a questo nobile antiquario e umanista in atto ‹…› mostrarci una statuetta egizia, il ritratto di Jacopo Strada, di T‹…›ziano; il soggetto è quasi lo stesso, così come l'ambiente che circonda il personaggio: ma, mentre la figura di Tiziano balza fuori della tela con indomita vivacità, quella del Lotto sembra ritrarsi fra le sue sculture come per rientrare nel mondo più vero dei secoli che furono.

Valerio Mariani

Savelli - Piazza del Popolo

"La fine dell'avventura,, di Graham Greene

La pubblicazione presso l'editore Heinemann di Londra dell'ultimo romanzo di Graham Greene «The End of the Affair» (che ora Mondadori presenta nella sua collana «Il Ponte» col titolo «La fine dell'avventura») ha riacceso discussioni e polemiche sulla positività dell'opera del noto scrittore inglese. Si tratta in realtà di un lavoro sconcertante: scarno, crudo in certe pagine forse persin troppo realistiche, angosciato in una lotta di sentimenti e d'istinti che tocca i vertici della disperazione.

Qualcuno ha scritto, su un piano di esame morale, che il romanzo appare come la ricerca di una soluzione nuova, più umana, al disperato inganno della vita. Il prete di «The Power and the Glory» ha trovato nella sofferenza accettata come espiazione e testimonianza d'amore la via della redenzione; Scobie del «The heart of the matter» ha in una sensazione di sconfinata pietà lo scopo della sua vita — e della sua morte: «La pietà covava nel cuore di Scobie come il fuoco sotto la cenere; mai egli avrebbe potuto liberarsene. E lo sapeva». E Greene coglie come un barlume di salvezza in questo pietoso amore per il prossimo: «Egli non amava veramente che Dio; senza dubbio perchè non ebbe mai il coraggio di far soffrire altri che Lui».

La trama di «The End of the Affair» è in sè affatto banale. Una donna — Sara Miles —, e due uomini — il marito, Henry, e l'amante, Maurice Bendrix. I quali Sara tiene uniti a sè non per un sentimento d'amore, ma bensì per i legami di un affetto in cui ha gioco preponderante la pietà. E si spiega così come Sara non senta il coraggio di rompere un legame coniugale del resto tutt'altro che solido, se sempre l'ha sopportato come un peso, e tutt'altro che indissolubile, perchè nè consacrato, nè, quasi, consumato. Nello stesso tempo, anche la relazione con Maurice è tuttavia qualcosa di inscindibile. Ma ciò che la regge non ha nome nè di amore nè di paura del dolore personale, quanto piuttosto si risolve in un vero terrore della sofferenza che un atto risolutivo causerebbe all'amante. Sull'altare, dunque, di questa malintesa pietà si sacrifica ogni velleità di Sara. La quale, tuttavia, comprende l'assurdità di una posizione insostenibile e lotta, con tenacia, alla ricerca di una soluzione. C'è qualcosa in lei, che la Grazia del battesimo clandestino ha seminato, e che riaffiora in un'alternativa di drammatica sofferenza. «Se potessi amare Te» — il suo diario è un continuo colloquio con Dio — «saprei amare loro... Non m'importa del mio dolore... E' il loro che non posso soffrire. Lascia che il mio dolore continui, ma fa cessare il loro. Buon Dio, se solo Tu potessi scendere dalla Tua Croce per un momento e farci salire me, invece. Se potessi soffrire come Te, potrei guarire come Te».

Lo stesso dilemma di Scobie. Il quale, però, ha paura: e si rifugia nella menzogna. La comunione sacrilega. La morte. Dalle stesse premesse, invece, Sara giungerà alla vita di grazia. Ma c'è, forse, una spiegazione.

Scobie è l'uomo che ha sempre creduto: l'uomo che ha sempre vissuto nella Chiesa, che si è regolarmente accostato alla sorgente perenne dei Sacramenti. E ne è derivato che la normalità della vita di fede ha, in un certo senso, smussato ed affievolito l'impeto dei suoi sentimenti. Dimodochè, ad un dato momento, non c'è più, dominante, che un unico pensiero: la preoccupazione — atroce — di perdere, perdere sempre più qualcosa di essenziale senza poter sperare di ricevere ancora.

Del tutto all'opposto, Sara. Sara è assolutamente atea. Il battesimo non è stato altro che un capriccio della madre. Ed ella l'ha affatto dimenticato: nulla di ciò che può avere attinenza al divino ha vitalità in lei. Ma, pur in questa miseria spirituale, essa è cosciente dello stato penoso in cui vive. E la divora come un'ansiosa ricerca del bene, un'esigenza disperata di dar valore alla vita, di liberarsi dal deserto della sofferenza: «questo bisogno» — ella dice — «di non essere sola». Da cui la meravigliosa lenta scoperta di un mondo nuovo: e la decisione — eroica — della grande conquista della sua nobiltà. Perchè ogni passo è una luce inaspettata, una gioia nuova. La conquista dell'amore. Ciò che Scobie non ha saputo raggiungere, perchè non ha saputo conoscere la gioia — che è amore: «A parte il rumore della pioggia, non sentiva assolutamente niente... ed ebbe l'impressione che in quel momento avesse toccato il limite estremo della felicità: essere solo, in mezzo alle tenebre ed alla pioggia, senza amore e senza pietà...».

La donazione di Sara è invece totale: anche quando i suoi affetti hanno troppo sapore di carne. «... nulla rimaneva quando avevamo finito, salvo Te. Per nessuno dei due. Avrei potuto impiegare tutta una vita, spendendo un poco d'amore alla volta... Ma anche quella prima volta, nell'albergo vicino a Paddington, noi l'abbiamo speso tutto. Tu eri lì ad insegnarci come sprecarlo, come avevi insegnato all'uomo ricco, in modo che un giorno non ci rimanesse nulla all'infuori di questo amore per Te».

Così, mentre Scobie rifiuta la pace per una falsa prospettiva della sofferenza, per paura del dolore negli altri ed in se stesso, Sara comprende, invece, la validità della sofferenza. Il sacrificio è da lei accettato liberamente — ricercato, si direbbe, con ansietà. Con l'aiuto inconscio di Dio, indubbio. Ma è l'aiuto che non manca a chi fortemente vuole. Ed è una lotta disperata, coi suoi passi falsi, le sue cadute, le sofferenze ripresе. Vivificate da una istanza luminosa di liberazione: «Fa che sia vivo» — pregherà per l'amante supposto morto — «e crederò. Dagli una possibilità. Lascia che trovi la sua felicità. Se fai questo io crederò. Ma non poteva bastare. Non è un'espiazione credere. E così dissi, io lo amo e farò qualunque cosa se lo farai rivivere. Dissi molto lentamente: lo lascerò per sempre, ma lascia soltanto che viva e abbia le sue possibilità, e continuai a ficcarmi dentro le unghie fino a sentir rompersi la pelle, e dissi: «ci si può amare senza vedersi, vero, la gente ama pure Te tutta la vita senza vederTi...».

Sara ha trovato la via maestra: ora può camminare sicura. Greene, forse, l'ha portata troppo avanti: ma quella specie di miracoli che, per intercessione di Sara morta, avverranno poi, hanno pure il loro scopo: documentare cioè irrefragabilmente che la carità, raggiunta attraverso un'anelante speranza, apre le porte della salvezza eterna. Scobie, l'incarnazione della pietà, è forse scampato alla condanna; per Sara, il trionfo è certo. Ed il nuovo romanzo, quasi tappa preziosa d'un progressivo evolversi, suggella così la nobile fatica di Greene: provvisoriamente sì, ce l'auguriamo, ma nella tranquilla coscienza di una meta raggiunta.

Giovanni Visentin

● Sotto gli auspici dell'Ambasciata d'Italia a *Caracas*, la «Dante» locale ha promosso una serie di conferenze su Leonardo da Vinci. Il Comitato ha inoltre organizzato: due corsi di lingua italiana; una mostra d'arte; un concerto del Quartetto Santa Cecilia; alcune proiezioni di documentari d'arte italiana e una radio-conversazione sull'importanza culturale delle manifestazioni organizzate dalla «Dante».

Necessità storica e morale
della critica d'arte

Continuazione dalla pag. 1.

esclusa. Il critico ricongiunge così l'arte all'ordine umano attraverso una ricerca d'interesse metafisico.

L'impegno di parecchi ingegni della critica è da molto orientato in questo senso morale e psicologico. I letterati, particolarmente i poeti, hanno recato il più cospicuo contributo d'idee alla soluzione dei problemi estetici determinati dalle condizioni dei tempi. Vogliamo qui ricordare, per confortare la nostra tesi, limitando sempre il nostro sguardo all'arte moderna, gli espedienti analogici di Baudelaire; gli apporti di Huymans e di Mallarmè a Gauguin; gli svolgimenti lirici di Rilke a proposito di Cézanne, gli apologhi di Jean Paulhan per esprimere il sapore di Braque; l'ispirazione e la ragione critica offerta da Apollinaire al Cubismo, al cui sviluppo e alle cui chiarificazioni hanno contribuito anche Gertrude Stein, Max Jacob, Andrée Salmonte e Maurice Raynal; le parole in libertà, la simultaneità, il dinamismo plastico di Marinetti, dai cui Manifesti programmatici scaturì il Futurismo anche in pittura e nella cultura; gli anarchismi grammaticali e sintattici di Tristan Tzarà per il Dadaismo; le enunciazioni sull'inconscio di Breton, Jean Cocteau, Aragon, Reverdy ed Eluard, che hanno dato origine all'arte surrealista, sugli stimoli della scrittura automatica di Lautréamont e delle teorie sulla psicanalisi di Freud; gli elementi offerti dalle magiche fantasie di Kafka alle più recenti espressioni disintegrative dell'arte contemporanea.

Sono solo alcuni esempi dell'apporto vivo e incandescente, spesso decisivo, recato dai critici e dai poeti all'evoluzione e alla chiarificazione dell'arte moderna.

Negare, peggio ancora rifiutare, il contributo della critica, significa restare al di fuori della storia e della cultura, condannando l'espressione artistica a dei limiti esteriori e provinciali; manifestazione dilettantesca non più creazione, quindi, mentre l'arte deve tendere, attraverso l'immagine dell'uomo nell'assoluto, verso l'universale.

Enotrio Mastrolonardo

DÉMIDOFF
mecenate e filantropo

Continuazione dalla pag. 1.

teva stare molto lontano dalla *vieille coquette*, che certamente amava.

Egli vuole essere ricordato presso i posteri, non solo come munifico principe e mecenate, ma come cultore di studi artistici e scientifici. Perciò, tornato in Toscana, il primo pensiero fu di pregare l'amico Berghini, deputato al Parlamento subalpino, di voler fare omaggio a Vittorio Emanuele II, a suo nome, di una copia del suo *voyage dans la Russie Méridionale e la Crimée* e la *Matrice des Armes de S. M. le Roi*, e di un'altra al marchese d'Azeglio.

Il Re di Sardegna, dopo aver accolto il Berghini con grande affabilità, esaltò molto l'opera del Principe, di cui egli aveva avuto qualche contezza, e gli tributò molta stima e lode, per aver saputo far buon uso delle sue ricchezze, avendo speso un'ingente somma per la pubblicazione scientifica di un'opera, che era frutto di un viaggio di esplorazione, intrapreso nel 1837, col concorso di molti artisti e scienziati francesi. Il Démidoff ne fu naturalmente molto lusingato, come anche per la lettera di ringraziamento che gli scrisse subito il marchese D'Azeglio.

Della vita del Démidoff, dopo il '52, poco ci dicono i suoi biografi. Si sa che passò gli ultimi anni tranquillamente nella sua villa di S. Donato sino al 1860, anno in cui morì.

Michele Lupo Gentile

Felice Filippini

Continuazione dalla pag. 3.

vremo seguire con particolare sensibilità, perchè dalla vita spirituale, degli uomini integri di queste vallate italiane e non italiane, potremo avere uno specchio rivelatore di ciò che ancora manca al nostro mondo culturale, delle sue debolezze, del suo bisogno di autenticità ancora insoddisfatto: quell'autenticità che pure possiamo riscontrare nella vita di un piccolo popolo che ha schietti sentimenti civili di progresso, e schiette nature di artisti che ne arricchiscono la vita, come quella di Felice Filippini.

Vito Pandolfi

Direttore responsabile Pietro Bassani

Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 209 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"** diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-637

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 33 - ROMA, 16 AGOSTO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

DEI SENSI ESTETICI

I

Una tradizione veneranda, che si afferma già con Eraclito (« occhi testimoni migliori degli orecchi ») e discende « per li rami » attraverso Platone, Aristotele, Plotino, Tommaso, Leonardo, per arrivare a Goethe, Schleiermacher, Hegel, Gioberti, considera sensi estetici soltanto la vista e l'udito; in genere, con manifesta predilezione per la vista. (S'intende, che al ben più profondo platonico « udito dello spirito », risponde un'altrettanto più profonda ed egualmente platonica « vista dello spirito », a cui le moderne ricerche scientifiche intorno alla visione extraretinica degli stessi ciechi privati dell'intero bulbo oculare, sembrano dare piena conferma). Ora che a vista e udito e, se si vuole, alla prima in ispecie, si possa e debba riconoscere un primato nella massima parte delle esperienze umane, le più elevate comprese, non par dubbio. Ma neppure dovrebbe più parer dubbio a nessuno, invero così ormai pare, che nel dominio estetico tale primato venga loro fortemente, e talora addirittura vittoriosamente, conteso dal tatto, dall'odorato e dal gusto.

•

Quanto al tatto, anche a non voler accogliere ad occhi chiusi nè la vivace difesa fattane da Herder che del tutto empiricamente l'assegnava soltanto alla scultura; nè allo Joubert che ne affermava il godimento superiore a quello di ogni altro senso; nè alla stessa sopravalutazione, invero alquanto aridamente intellettualistica del Berenson; è ben certo che esso interviene intensamente, non soltanto nella pittura con le sete, i diamanti, i velluti, i pizzi della pittura veneziana, fiamminga, olandese, spagnola (indimenticabile candida cotta di puro lino, soavissima alla vista e al tatto, del giovane sacerdote nella famosa sepoltura del Conte di Orgaz del Greco) e con le nature morte (freschi ortaggi, umidi pesci stillanti, velluto di fiori, morbida pelurie di pesche, carezze di grappoli lucenti) dei medesimi fiamminghi e olandesi, del Caravaggio e dei loro seguaci, spesso rivali loro non indegni.

•

Il tatto interviene non meno nella scultura: con le levigatezze serene delsirene delle Veneri antiche, con le palpabili carnosità dei putti donatelliani e robbiani, coi panneggiamenti damascati nei sarcofagi di Desiderio o di Rossellino, con le rudezze michelangiolesche , con le sensualità molli e le durezze del Bernini (Apollo e Dafne, David), con la levigatezza laccata di un moderno Wildt, con la varietà stessa dei materiali impiegati (marmo, bronzo, pietra, terracotta, cemento, mattone, ferro, vetro, porcellana ecc.), ma anche con le sensazioni analoghe di levigatezza o di scabrosità (bugne dei Palazzi fiorentini della Rinascenza), durezze (Colosseo), soavità e mollezze (Trianon), lucentezza degli edifizi « razionali » ecc.

•

Ed interviene ancora maggiormente nella poesia. Nel qual caso, specie se si tratta di poesia mentalmente letta, non si potrà neppure parlare di una tattilità risvegliata attraverso il senso della vista; sì bene di un vero e proprio « tatto dello spirito ». Un'indagine, ch'io sappia, non ancora condotta sugli aggettivi μαλακός, ἁπαλός, ἁβρός, τρυφερός, tutti segnalanti gradi diversi di mollezza e contrastanti con σκληρός (duro, aspro, rigido, scabro), porterebbe sicuramente a risultati di vivo interesse, a dimostrare, tra l'altro , che il tatto squisito non è prerogativa soltanto di eolici o di raffinati alessandrini, ma anche del vecchio Omero (μαλακὸς νειός: soffice maggese; μαλακώτερος ἀμφαφάασθαι: più morbido a toccarsi, detto della persona fisica di Ettore!); di un Erotodo (frutti ἁπαλοί: teneri e carnosi); di un Plotino (tatto: ἁφή, grado supremo della contemplazione). Quanto ai moderni, sarà difficile trovare esempio più suasivo di una celebre quartina baudelairiana intorno al gatto:

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre de plaisir
De palper ton corps électrique...

Ancora più rilevante la funzione dell'adorato, specie nella poesia dei mistici, misticizzanti, simbolisti. Ma tutt'altro che assente in quella dei classici. Una vena dolce e mite di profumi di giardino e di campo (rose, viole, salvie, aneti, timi, trifogli) percorre tutta la poesia saffica; una vera ondata di profumi sacri di tutte le specie, non esclusi i più aspri ed amari (croco, incenso mirra, styrace, manna, fumo di torcia), esala dagli *Inni Orfici*. Rivaleggiano in questo campo coi pagani, sorpassandoli in spiritualità, i misticipoeti del Cristianesimo. Cirillo Jerosolomitano riconosce lo Spirito Santo alla sua fragranza (εὐωδία). Agostino conserva nei penetrali della propria memoria, non soltanto le luci e l'armonie, ma anche gli odori e i sapori; e di fronte alle cose invisibili di Dio, si sente quasi desideroso del loro profumo (« quasi *olefacta desiderantem* »), da poi che non può gustarle (« *comedere* »).

Dei profumi in Dante, si potrebbe e dovrebbe a lungo meravigliosamente discorrere. Non ha mai destato stupore presso alcun studioso il fatto che nel *De Vulgari Eloquentia* il famoso volgare illustre cardinale, aulico, curiale sia chiamato « pantera »? Ebbene lo stupore cesserà, quando si sappia che così nella tradizione classica come nella medievale (Plinio, Solino, Isidoro, Hildeberto, B. Latini ecc.) la pantera è l'animale che, preso il cibo, si addormenta per tre giorni, ed al suo risvegliarsi apre la bocca spirando soavissimo odore. Nel che Dante, d'accordo con gli autori dei Bestiari più tardi, vede sicuramente il simbolo di Cristo sepolto e dopo tre giorni risorto. Perfino i numeri, nella stessa opera, « odorano » meglio o peggio del sacro « Uno », a seconda che siano impari o pari. Quanto al *Paradiso*, basterà richiamare le scintille del « miro gurge » che escono dai calici dei fiori che ne ornano i bordi come « inebriate dalli odori »; e la stupenda terzina

Nel giallo della rosa sempiterna,
che si dilata ed ingrada e redole
Odor di lode al sol che sempre verna;

nella quale la preghiera dei beati si fa simile a inebriante spirale d'incenso che sale verso il trono di Dio.

In S. Caterina, l'estasi porta « odor di rosa »; il costato di Cristo è « bottega aperta piena d'odore »; mentre il peccato « puzza » e par « vomito ». C'è bisogno di ricordare, tanto per concludere, l'invito al vento di Giovanni della Croce:

Ven, austro...
Aspira por mi huerto,
Y corran tus olores!

Guido Manacorda

SIMULACRI E REALTÀ

CHI STIPENDIA LA FANTASIA

La ragione, la dotta, stipendia spesso la fantasia, affinchè questa si acconci a render credibile ciò che quella elabora per i suoi inconfessabili fini. Avviene così, spesso, di vedere spauracchi agitati con tecnica studiata e precisa, perchè possano colpire l'immaginazione di chi non ha tempo di pensare e tanto meno di riflettere.

Uno di questi spauracchi è quello che di tanto in tanto viene issato dalle macchine degli storici e dei politici e che simboleggia l'oscurantismo. Se la Chiesa, si dice, dovesse riacquistare dominio sulla cultura, l'intelligenza umana sarebbe perduta. Guardate nel passato...

Già, volgiamoci al passato.

Ci sono due secoli, il quarto e il quinto, in cui la Chiesa è padrone assoluta della cultura e dell'insegnamento. Per avere un termine di confronto che ci ragguagli sull'entità di questo dominio sulle menti, si pensi alla Russia di oggi. Che cosa ci suggeriscono il fatto e il paragone? Argomentiamo che come in Russia è stata spenta ogni voce di cultura che possa conturbare la coscienza comunista o attraverso la suggestione letteraria, o per iniziazione filosofica, o per problematica religiosa, così nell'Europa del quarto e del quinto secolo sarà stata cancellata ogni traccia di pensiero che non fosse alimentato da fonti cristiane.

Senonchè, messici a ricercare i documenti di questi due secoli, ci avvediamo che la Chiesa non blocca, nè devia la corrente antica di cultura, ma la favorisce, la rinvigorisce, affinchè essa continui a formare e ad affinare gli impegni.

I retori cristiani assegnano ai loro allievi temi come questo: « Imprecazioni contro l'empio che ha profanato la statua di Minerva »; oppure: « Il lamento di Didone abbandonata ». Le stesse idee politiche del passato vengono incastonate in temi letterari. S. Agostino scrive un trattato per far valere l'utilità degli studi profani. S. Basilio si rivolge ai giovani per insegnar loro « come tirar profitto dalle Lettere elleniche ».

•

Ora proviamo ad immaginare un docente comunista che dia ai suoi allievi questo tema: « Imprecazioni contro l'empio che profanò la statua di S. Cirillo ». O ricerchiamo tra i filosofi comunisti uno che voglia scrivere un opuscoletto su questo tema: « Come tirar profitto dalle Lettere crisiane ».

Perderemmo il nostro tempo a darci a siffatte immaginazioni e ricerche. Non vi è mercè per qualsiasi ramo di dottrina che non sia germogliato sul tronco comunista, e si è diffidenti al massimo nei riguardi di possibili innesti con germogli di altra famiglia.

E' in questa intrattabile intolleranza che va ricercata la radice della paura degli avversari della Chiesa, i quali orripilano al pensiero che altri possa fare a loro quel che essi hanno in animo di fare agli altri. Ma nessuno di questi spinosi insofferenti comprenderà mai che la dottrina della Chiesa è aperta a tutte le confluenze che apportino un po' di saggezza umana, si chiami essa filosofia greca, o pensiero arabo, o moto rinascimentale o dinamismo scientifico. Le dottrine misticopolitiche invece si costituiscono sempre come un vallo senza sbocchi.

E per quanto ciò sembri paradossale a chi ha il compito di elaborare una variante sempre nuova alla favola dell'intolleranza clericale, il versante dell'intolleranza lo vediamo sempre come feudo dei nemici del cristianesimo. E la ragione c'è. La Chiesa vuol essere solo maestra di salvezza. Perchè dovrebbe porsi contro quei movimenti di pensiero, o sociali, o politici che mirano a dare all'uomo un po' di terrena felicità?

Manca quindi la ragione del contendere per la Chiesa, la quale però diviene intransigente quando quell'ipotetico benessere terreno lo si vuole offrire all'uomo come unica sua salute. Ma la stupidità ha avuto ed avrà sempre i suoi abissi. L'abisso odierno si chiama « misticismo politico », e consiste nel volere dividere in provincie non solo la terra, ma anche il firmamento.

Varius

SOMMARIO

CECIL RHODES

Gl'inglesi che generalmente ignorano la connessione fra il nome dell'America e quella del fiorentino Vespucci, orgogliosamente rammentano e rivendicano, la connessione fra il nome di Cecil Rhodes e quella delle due Rodesie, oggi in procinto di avviarsi a costituire, frammezzo alla quasi universale esecrazione degl'indigeni e ai dubbi di parte liberal-laburista, la federazione dell'Africa centrale. Iscrivono, dunque, il nome del figlio d'un curato vittoriano in una quieta cittadina rurale presso Cambridge nell'albo dei grandi fautori ed artefici di quello che fu l'Impero Britannico. Ma non osano d'imitarlo; si fanno, anzi, un dovere di non proporselo, più oltre, a modello; e, se mediocremente l'ammirano, meno ancora lo amano.

Rhodes non è, quindi, rimasto nella tradizione storica inglese con la fulgida aureola insanguinata d'un Gordon, e neppure con la efficiente « sanità » costruttiva di un Milner — mentre gli difettano quei vizi e quelle virtù che, grazie alla prosa di Macaulay, divennero, quantunque sovente esecrate, non di meno quasi universalmente popolari, nei proconsoli indiani del Settecento, Clive o Warren Hastings. Appunto perchè, nato troppo tardi per essere un condottiero, seppure non gli mancava il coraggio di vincere disarmato e d'imporsi con l'umanità e la magnanimità agl'indigeni cui l'Inghilterra si era primamente rivelata nella persona d'un Livingstone, Rhodes nacque, tuttavia, troppo presto per essere uno dei costruttori, teorici e pratici, del *Commonwealth*: parola e cosa sorte nella sua Africa meridionale, ad espiatrice conseguenza di quella guerra boera indirettamente provocata, o resa inevitabile, da Rodhes appunto, e non solamente per l'avventura del colpo di mano, che i liberali tuttavia rinfacciano al proprio paese come una fra le maggiori delle sue colpe, il *Jameson Raid*.

Ora, la celebrazione del centenario di Rhodes ha un significato storico-attuale appunto nella misura in cui suggerisce alla pubblicistica britannica un giudizio sul passato e sul presente, sulle guise conforme a cui sorse, e rapidamente tramontò, l'Impero inglese: ma per trasformarsi in una società di liberi e di uguali, intravveduta, nella stessa indistinzione razziale dei popoli a mezzogiorno dello Zambesi, dall'ultimo Rhodes. Al quale, pertanto, riescono in ultima analisi meglio fedeli i critici di jeri che non i suoi odierni apologeti destrorsi; od i suoi successori al governo del Sud-Africa e della Rodesia.

Nè solamente per lo sviluppo civile delle terre da lui scoperte, conquistate o governate, in primo luogo per sete di lucro e un romantico sogno d'imperiale dominazione dei popoli di lingua inglese, ma, e soprattutto, per la consapevolezza che l'industrializzazione e l'incivilimento dell'Africa, promossi dallo stesso Rhodes, presuppongono, come inevitabile conseguenza e finalità, il risveglio nazionale degl'indigeni, la loro progressiva sostituzione ai dominatori di razza bianca, fino all'eguale giustapposizione di dominii di ceppo europeo, sanzionata in perpetuo dal cosidetto *Attlee Act* per l'indipendenza dell'India.

Non istupisce perciò che poche settimane or sono un dotto volume universitario di analisi e storia della tradizione politico-pubblicistica sull'Impero britannico, iniziato nel nome di Burke, e della rinunzia alle colonie d'oltre Atlantico, terminasse nel nome di Attlee; segnando quasi una traiettoria dal *leader* irlandese del conservatorismo al *leader* borghesemente oxoniense del laborismo; unanimi nel cerchio di nemmeno due secoli, a volere l'indipendenza dell'America e l'indipendenza dell'India; a comprendere che, come la struttura internazionale del Settecento esigeva dall'Inghilterra l'abbandono d'ogni politica d'imperialismo autocratico, pregiudizievole al consolidamento medesimo della democrazia costituzionale e parlamentare, così la struttura del mondo europeo ed extraeuropeo scaturito dalla seconda guerra mondiale esigeva dall'Inghilterra la rinunzia all'imperialismo colonialista *vieux style*, pregiudizievole al potenziamento asiatico della democrazia occidentale, in funzione simultanea di anticomunismo e di libertà.

•

Fra i due estremi — a mezzo, dunque, fra Burke ed Attlee — è Rhodes; il quale, sebbene inchinevole a sogni di universalismo imperiale britannico analoghi a quelli che venivano contemporaneamente inseguendo, ma con assai maggior efficienza e pericolosità pratica, i pangermanisti bismarckiani e post-bismarckiani, avvertì, non di meno, quando l'anti-europeismo era dogma per Washington e l'anti-americanesimo era segno di buona educazione vittoriana, la inevitabile necessità, l'augurabilità, anzi, d'un'azione comune dei popoli di lingua inglese: e in questo senso e ambito la sua funzione storica è, pertanto, di indubbia efficienza attuale. Stupisce, soltanto, che si appellino a lui, e se ne facciano improvvidi celebratori, i superstiti, e larvatamente semi-anti-americani, propugnatori d'un Impero britannico ottocentesco, travolto per sempre nella rovina delle repubbliche boere, nella confessata sterilità dell'unica azione di forza che Londra abbia intrapresa conforme alle rauche grida propagandistiche dei nazional-bellicisti alla Kipling e Cramb.

Rhodes, che usò i giovanili guadagni di avventuriero agitato dalla « febbre dell'oro », per studiare ad Oxford, che credette sempre in Oxford come vivaio di civiltà e di amministratori d'impero, già dovette avvertire nella fase ultima del proprio declino l'avversione della cultura oxoniense alla megalomania anti-boera: il radicato liberalismo di quell'Università, il cui idolo, dentro e fuori la Camera dei Comuni, era, immutabilmente, Gladstone.

E', pertanto, significativo — e questo credo insegnerà l'imminente volume laterziano del mio amico Barié sulla storia concettuale, ideologica dell'imperialismo inglese — che quest'ultimo non riuscisse a far presa, pur dopo le esaltazioni di Tennyson e Kipling, di Cramb e di Seeley, nè sulla storiografia nè sulla cultura e civiltà britannica del nostro secolo. Se non *a contrario*: nel senso, cioè, d'una mobilitazione oxoniense per distruggere, appunto, l'imperialismo e l'impero, l'opera politica dei Rhodes e dei Chamberlain, non meno dell'opera poetico-letteraria dei Kipling e affini (il cui nome, credito e successo non si è praticamente, risollevato più). Donde — altresì e invece — la partecipazione degli oxoniensi, con Milner e Zimmern e Gilbert Murray e gli altri molti e minori, alla riconquista delle vittime, al « ricupero » di uomini come Smuts, all'instaurazione d'un governo « liberale », tanto nella politica estero-coloniale con Campbell-Bannerman ed Asquith, quanto nella politica interna ed economica, col radicalismo egualitario ed assistenziale di Lloyd George; precorrimento di quelle che fra le due guerre divennero le ideologie societario-ginevrine, e durante e dopo la seconda guerra mondiale le ideologie liberal-laboriste, dal *Welfare State* di Beveridge alle quattro libertà di Roosevelt.

Nel centenario di Rhodes gl'inglesi avvertono, perciò, e commisurano la funzione meramente occasionale o marginale, esclusivamente politica, dell'imperialismo vittoriano: che non invase mai,

Continua a pag. 3.

Piero Treves

IL MORGANTE E I CANTARI

E' uscito recentemente un volumetto di Gaetano Mariani, *Il Morgante e i cantari trecenteschi* (Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 162), che dà inizio a una collana di saggi di letteratura italiana, diretti da Umberto Bosco. Felice e augurale inizio, perchè l'illuminante studio condotto sui testi dei cantari trecenteschi, e il puntuale raffronto di questi col *Morgante* del Pulci, rivelano nello studioso gusto e vigile intelligenza. Questo saggio costituisce il primo avvio a un lungo lavoro sul Pulci che il Mariani ha iniziato allo scopo di chiarire la delicata questione dei precedenti letterari e della genesi del poema pulciano insieme alla sua collocazione storico-culturale nel Quattrocento.

Il problema affrontato qui dal Mariani — è risolto felicemente con rapide notazioni stilistiche o con serrate argomentazioni estetiche — era suscettibile di deviazioni ed errate interpretazioni, ma l'autore è riuscito a mantenere una costante e ben netta linea di condotta, serbandosi sempre lucido e coerente e palesando una profonda conoscenza della poesia canterina del Trecento e del poema pulciano.

E' noto come il Pulci abbia ripreso dai canterini che lo hanno preceduto i motivi, le immagini, la tecnica formale e persino la sintassi e il linguaggio; d'altra parte il plebeo e semidotto autore del *Morgante* aveva nel sangue l'elementarità e l'estremo semplicismo sentimentale degli autori dei cantari. Ed ecco — eredità tutte dei canterini — il disinteresse del Pulci per la psicologia, qua e là appena abbozzata e i sentimenti umani; la povertà dei paesaggi; il moralismo spicciolo e la sentenziosità epigrafica.

Il Mariani nel documentatissimo saggio (si leggano come prova delle attente letture le ricchissime note alle pagg. 2-3; 34; 39-41; 65-67; 93-94) si propone di dimostrare la diretta derivazione pulciana sia dal mondo e dai modi espressivi dei canterini, sia dalla poesia dotta. Tali derivazioni talvolta rimangono piatte imitazioni; per lo più invece le reminiscenze della poesia popolare e di quella illustre sono rivissute «con linguaggio personalissimo da uno spirito geniale ed estroso, che sembra stemperare il sorriso in magica fantasmagorica di parole». Il poeta dà vita così a un saporosissimo impasto, non a una giustapposizione, di vocaboli del gergo e di vocaboli aulici, con originali sfumature d'intonazione ora comica ora scherzosa ora parodistica.

Ciò che interessa soprattutto il Mariani è provare esaurientemente con il confronto diretto dei testi la distinzione fra un Pulci, servile imitatore dei canterini, e un Pulci più personale, che rinnova o rivive l'esperienza della precedente poesia canterina.

Il paesaggio nei cantari è sempre appena accennato, lineare, privo di chiaroscuri o di mezze tinte, povero di colori, spesso ricorrente negli stessi motivi con esasperante monotonia. E questi spunti talvolta passano stancamente nel poema pulciano senza che la fantasia del poeta ne sia sollecitata; anzi più spesso il disinteresse per la notazione paesistica disperde quella ammirazione o quell'orrore ingenui che formavano l'incanto del disegno fragile dei canterini.

Anche la noncuranza palese per i sentimenti umani, la psicologia superficiale, l'elementarità nella descrizione del dolore e dell'amore sono dirette eredità dei cantari trecenteschi (si leggano con attenzione le acute pagine, d'una rara finezza estetica, che il Mariani dedica all'analisi di questi motivi dominanti).

Altri motivi ricorrenti, comuni ai cantambanchi e al Pulci, sono, tra gli altri, quelli relativi al moralismo spicciolo, alla senteziosità epigrafata. Il Pulci però sa piegare con scaltrita abilità stilistica il moralismo di bassa lega alle esigenze della situazione particolare, cosicchè egli riesce «commosso e trepidante quando deve rappresentare situazioni delicate, sentimentali; aulico e pomposo quando introduce un personaggio sermoneggiante; scherzoso e ironico quando deve affrontare situazioni comiche».

Un'intera sezione del saggio è dedicata all'*ingenuo comicizzato*, cioè al gusto della iperbole — spesso grossolana, sempre ingenua — propria dei canterini, che nel Pulci, meno candido dei predecessori, si trasforma in «meravigliata comicità», frutto di una vivacità stilistica ignota ai cantambanchi. Il Mariani studia inoltre, senza lasciarsi trascinare da considerazioni dispersive, i precedenti letterari e le reminiscenze classiche, affastellate queste nel poema pulciano senza apparente discernimento. La stessa cosa avviene per i due Testamenti e per la Commedia dantesca, di cui soprattutto l'Inferno è fonte inesauribile per l'estroso poeta del *Morgante*. La cultura classica del Pulci è press'a poco identica a quella dei canterini, ma il suo atteggiamento è più spigliato, meno soggiogato dalla reverenza istintiva che avvertivano i canterini di fronte al mondo classico; questi ultimi invece per lo più si erano mostrati impacciati e riluttanti di fronte all'antico modello letterario.

Così i canterini saccheggiano l'Inferno soltanto per colmare lacune, servendosi della cantica come di un prontuario; nel Pulci gli incontri col grande poeta sono «numerosi e precisi»; i vocaboli di conio dantesco «perdono... la loro patina aulica e assumono l'andatura propria della pagina pulciana»; spesso il Pulci «crea un vero e proprio impasto tra i suoi versi e quelli di Dante». Ed è, afferma infine il critico «il suono, la musica di quei versi che incantano la sua fantasia». Il Mariani termina la sua finissima analisi sull'influsso dantesco asserendo che il Pulci, nel raccogliere l'eredità dei cantambanchi, la trasforma a suo piacimento, adattandola «all'estrosità di uno spirito che tutto guarda con occhio divertito, che non agisce senza discriminazione ma sceglie attentamente con la coscienza di compiere opera finissima di mosaico».

L'ultima sezione del saggio (quella dove notiamo le più precise osservazioni di stile) concerne la fattura dell'ottava pulciana dotata di un dinamismo interno che la rende veloce, varia, sapientemente spezzettata. Affermate l'incapacità dei canterini a costruire l'ottava ad ampio respiro, la tendenza a disporre sullo stesso piano prospettico azioni ed eventi, il gusto del discorso diretto, la povertà di espressione e la banalità d'aggettivazione, il Mariani dimostra che codesti difetti dei canterini si tramutano in Pulci in caratteristiche peculiari del suo stile, «segno non di povertà ma di ricchezza espressiva, dettati non da ingenuità stilistica ma da una consumata perizia di letterato, desideroso di completare o di arricchire felicemente un'immagine.

Ben altre considerazioni e deduzioni si potrebbero trarre dalla lettura del saggio del Mariani, che rappresenta un valido e decisivo contributo alla penetrazione nel composito mondo poetico pulciano, difficilmente catalogabile per la sua cangiante mutevolezza e la sua ricca complessità espressiva.

Giovanni Orioli

Shao Chen - Fiori e uccelli

INVITO ALLA LETTURA DI DAUDET

Come gli scrittori che ebbero una eccessiva fortuna, in quest'ultimo trentennio Alphonse Daudet è stato messo da parte, ricordato di tanto in tanto per le accese polemiche del figlio. Nei panorami della letteratura mondiale era trascurato come se la sua produzione non avesse più peso. Però continuava ad avere i suoi affezionati lettori in provincia, specialmente nell'Italia meridionale, dove la delicatezza dei sentimenti non si era ancora spenta e il sorriso del narratore provenzale suscitava risonanze e simpatie per affinità ambientali e di razza. I suoi tipi potevano incontrarsi alla svolta di una stradetta della Sicilia o della Campania e non mancavano nei «casini dei civili» gli spacconi come l'ineffabile Tartarino di Tarascona che scambiavano un povero asino per un leone. Chi masticava il francese si gustava Daudet nel facile e scorrevole testo che si poteva dare in mano anche ai ragazzi. Quanti di noi non si sono commossi all'ultima lezione del maestro alsaziano ai suoi alunni che, dopo la sfortunata guerra del '70, passavano sotto il dominio tedesco? Se riprendessimo in mano quel racconto, pensando a Trieste, ritroveremmo il candore della nostra infanzia svanito fra tante guerre e tanto sangue.

La pubblicazione delle sue «Opere scelte» (Casini editore, Roma) ripropone, come è avvenuto per Oscar Wilde, il suo problema critico, il problema cioè della sua validità al lume delle nostre esperienze. Il tempo, nella sua voracità, opera una inesorabile selezione, stabilendo una diversa graduazione nei valori. Così un Emilio Zola, con la sua farraginosa produzione, è passato in secondo piano e un Victor Hugo è caduto dal suo piedistallo, mentre un Flaubert, quasi soffocato mentre era vivo dalla loro ombra, è salito sempre più nella nostra stima. La figura di Alphonse Daudet si è un po' velata; ma ha resistito e se apriamo la raccolta delle sue cose migliori, curata, insieme alla limpida traduzione, da Orte Blatto, scopriamo che è più vicino a noi di quanto non si creda o almeno al nostro ideale di purezza artistica. Oggi si riprende l'estetica naturalistica e si cade negli eccessi della scuola con la ricerca di un linguaggio crudemente realistico e l'ostentazione di un materialismo (ritorno di fiamma dell'ottocento) che bada a vivisezionare l'uomo e a mettere a nudo i suoi istinti peggiori proprio come faceva Zola che finì col perdere ogni contatto con le radici della vita.

Daudet ci ammonisce contro i pericoli che presenta questa strada. «Il mio buon amico Zola», diceva, «morirà asfissiato dalla sua arte. I formaggi, si stenta tanto a mangiarli freschi». Egli vedeva giusto e si mantenne lontano dal verismo massiccio allora di moda, raggiungendo un equilibrio che potremmo definire classico. Non ha l'andamento epico che a volte riscontriamo nel «Ventre di Parigi» nè la profonda introspezione e la plasticità di linguaggio che rileviamo in «Madame Bovary», ma quando descrive i tipi e i casi della Camarga, il paesaggio assetato di Arles e l'ambiente di Tarascona è un poeta che ha la vena umoristica di Luciano e la freschezza di Teocrito, il gusto del paesaggio che è di Virgilio.

«Fromont e Risler», è un romanzo, sotto molti aspetti, interessante; ma nel suo genere ha pericolosi rivali in Balzac; la piccola avventuriera che provoca il crollo della famiglia, è offuscata da altre donne-vampiro nate dall'ideologia romantica. Le «Lettere dal mio mulino» rimangono invece, sole nella letteratura francese dell'epoca per l'atmosfera che vi circola, per la ricchezza dei motivi, per l'umanità che vi palpita, per la fantasia evocatrice di immagini, di sogni, di profumi e di sole. Esse trovano riscontro in Russia nelle «Novelle ucraine» di Gogol e in Italia nelle «Veglie di Neri» di Renato Fucini. Poi vengono «Le strabilianti avventure di Tartarino di Tarascona» che basterebbero a formare la gloria di qualsiasi scrittore. Mia figlia che oggi ha tre anni quando ne avrà quindici troverà in esse, come suo padre, un'oasi di pace e di diletto nelle ore di stanchezza e di noia.

Giacomo Etna

● Tra le varie manifestazioni artistiche e culturali organizzate dalla «Dante» di Grenoble, particolare successo hanno riscosso: l'inaugurazione del Circolo Franco-Italiano della «Dante», avvenuta con l'allestimento di una mostra del libro italiano; la commemorazione di Benedetto Croce, tenuta dal prof. Pellegrini; la mostra di pittura italiana contemporanea e la conferenza del prof. Arrighi su «Emilio Zola e l'Italia».

● Il ciclo delle letture dantesche organizzato dalla «Dante» di Lucca si è concluso con una conferenza su «Problemi di critica dantesca alla luce degli studi fatti da Vico a Croce e da De Sanctis a Eliot».

● Il Comitato di Palermo ha organizzato un concerto di musica operistica italiana e due conferenze tenute dai proff. Mario Pensa e Gino Cucchetti, rispettivamente su «Cultura contemporanea nel segno di Dante» e sul XIX canto del *Paradiso* dantesco.

L'ALBERO DEL PARADISO

Quando P. Incarville, Gesuita missionario in Cina, nel 1750, introdusse in Europa l'*Ailanto*, si pensava che una terribile malattia epidemica, la pebrina, avesse impedito definitivamente l'industria sericola e che la nuova pianta avrebbe potuto, in certo modo, salvarla. La introduzione della Sfinge, (*Bombyx Cyntia*) che trae nutrimento dalle foglie di Ailanto, avrebbe, così, sostituito il tanto minacciato filugello (*Bombyx mori*). Ma la scienza ha salvato da sè, l'insetto prodigioso, scoprendo i corpuscoli del Carnalia e la ereditarietà della pebrina. I necessari suggerimenti igienici e selettivi hanno mantenuto nell'ambito del suo sviluppo normale l'industria sericola, conservando la tradizionale farfalla che tutt'ora vanta irraggiungibili prerogative.

La Società Reale di Londra, intanto, che fu depositaria dei primi semi di Ailanto proveniente dalla Cina, nel 1771, vide diffondersi la specie in Francia, dal momento in cui fece pervenire i semi al Museo di Parigi. La pianta fiorì per la prima volta nel giardino del signor Monnier, dove il famoso René Louiche Desfontaines ebbe modo di studiare, battezzare e classificare la nuova popolatrice della flora che, in quel primo momento di espansione, si confondeva facilmente col *Rhus succedanea* di Linneo.

L'*Ailanthus glandulosa*, Derf., originario dalla Cina, dalle Isole Molucche e dal Giappone, è un albero che appartiene alla famiglia delle *Simarubaceae*. Nei paesi di origine, raggiunge oltre i 30 metri d'altezza e una circonferenza che può arrivare fino a 5 metri. Ha il fusto, generalmente, diritto e regolare, con colorazione bruna, alquanto più chiara durante la fase giovanile, sempre più scura nella fase adulta con l'incrementarsi dello strato peridermico. Verso il terzo anno, l'arboscello si ramifica, dando sbrancature regolari e con disposizione che favorisce una forma più o meno caratteristica ad ombrello. Le foglie sono sparse, imparipennate, grandissime nello stadio giovanile del soggetto; nell'adulto, sono, invece, ridotte notevolmente, con 7-14 coppie di foglioline oblunghe, lanceolate, acuminate, con appendici dentiformi, glandolosi alla base, con disposizione obliqua, a piccole ed esili ciglia marginali, ad apice calloso. L'odore di esse è nauseabondo, sgradevolissimo, specialmente se stropicciate. I fiori, pure di odore sgradevole, prodotti da aprile a luglio, riuniti in fitte pannocchie terminali, sono poligami, di colore giallastro. Presentano un calice 5-diviso, corolla 5-petala a elementi lanosi nella regione basale, potenti. Gli autofilli fertili constano di 10 stami, di cui 5 più corti nelle forme ermafrodite, 2-3 nei fiori unisessuali; di un pistillo ramificato in 2-5 stili con altrettanti stimmi terminali. Il frutto è una samara membranosa, contorta, reticolata, di color bruno, con semi centrali, depresso, curvo, che matura in agosto e conserva per un biennio la facoltà germinativa (Bernasconi).

L'*Albero del Paradiso* ebbe credito come annunciatore di benessere. Ma venuti meno i precedenti che avevano suscitato l'accoglienza, si trascurò al suo destino. Può confermarsi, infatti, che in seguito si sia diffuso senza l'aiuto dell'uomo e, talvolta, contro la volontà dell'uomo stesso. Anche le prove raccolte nei primi tempi della introduzione, sono probative. I possessori dei semi importati dalla Cina, pensavano di mantenere l'esclusiva. Eppure nel 1760, l'Ailanto già popolava i giardini di Padova; e il Parlatore afferma che, quando fu descritto, sembra esistesse da parecchio tempo in varie località di Europa. Malgrado ciò, non è possibile accettare tante supposizioni, quando si pensi con quale grandiosità la specie realizzi la diffusione, tanto per la disponibilità della massa numerica dei semi quanto per l'efficace mezzo della disseminazione longinqua.

Mancano i dati precisi per determinare l'epoca di coltivazione nelle varie regioni d'Italia. Probabilmente si è visto nascere la pianta, così come anche oggi succede, inavvertitamente; e poi si è protetta, desta la curiosità di vederla anche fiorire. Il Savi ricorda che, nel 1801, l'Ailanto trovavasi negli Orti Botanici di Toscana, da 15-16 anni. Hausmann, ritiene che nel 1833, l'albero fosse comunissimo a Bolzano, tanto nei giardini quanto nei boschi e, scrivendo nel 1851, ricordava di aver visto esemplari annosi, 18 anni prima, nei giardini di Trento.

Non potrebbe negarsi che, da un punto di vista estetico, l'*Albero del Paradiso* fosse un buon elemento armonico del paesaggio vegetale. Ma oltre il gradimento dello spontaneo assetto nell'ordine floristico locale, assai facilmente nessuno si occupò del paradisiaco inquilino. La sua poca importanza dal punto di vista economico e il cattivo odore delle foglie, suscitarono addirittura l'ostracismo nei campi coltivati. Le stesse opere floristiche la trascurarono, malgrado le caratteristiche dinamogenetiche erano destinate ad imporla come specie invadente subspontanea. In Sicilia, dove l'Ailanto è assai comune e rappresentato da vigorosi esemplari secolari, Lojacono, Gussone, Shobl, Tornabene, non ne hanno fatto cenno. L'osservazione della unità consorziale cui partecipa l'Ailanto, offre occasione di valutare l'aggressività della specie nei confronti delle ceneri costituite, incoraggiando alla ricerca delle attitudini che rendono prodigioso l'albero, oggi sorpreso in tutte le regioni nello sforzo di superare gli ostacoli opposti dall'ambiente, domininante nei siti ingrati e ostili alle colture.

Per questa sua qualità eccezionale d'immedesimarsi e di distinguersi nella fisionomia vegetale del paesaggio, dobbiamo considerare l'*Albero del Paradiso* elemento decorativo dominante della nostra flora.

●

Le confamiliari dell'Ailanto forniscono sostanze di utile impiego, che hanno peso sulla nostra bilancia economica.

La storia delle ultime vicende economiche italiane, particolarmente orientate ad una certa disciplina della produzione agraria, e alla utilizzazione della flora spontanea, ci testimonia vari tentativi tendenti a valorizzare l'Ailanto. Le esperienze di maggiore importanza si debbono al prof. Palazzo dell'Istituto Superiore agrario di Firenze. Anche l'Istituto Botanico di Pavia contribuì notevolmente alle ricerche; ma in conclusione gli studi, dal punto di vista pratico, applicativo, ebbero scarso approdo. L'indagine, però, confermò talune credenze popolari, portò a riconoscere la specie di rapido accrescimento e dotata di particolare sviluppo del sistema radicale, specialmente adatto al consolidamento delle pendici e alla utilizzazione dei terreni difettosi, dove i requisiti altitudinari o di natura xerotermica non consentono la coltivazione del Pioppo. Sicchè, quando le ristrettezze economiche imposero la limitazione al 40 per cento nella importazione del legno occorrente alla industria cartaria, nell'incrementarsi il pioppetto, s'incoraggiò lo sviluppo della coltivazione dell'Ailanto. Qualche cosa di quanto si sostenne, può essere anche utile attualmente. Purtroppo le condizioni della nostra produttività non possono soddisfare al persistente bisogno di cellulosa. La continua richiesta della industria degli esplosivi, quella del rayon e del fiocco, delle vernici cellulosiche e delle resine artificiali, del celluloide, del cellophane — a prescindere di quella cartaria più imponente — ha maggiorato le richieste. La paglia di riso e quella di grano, i canapuli, gli steli del tabacco, i cascami dell'industria tannica, il fasciname della flora infestante, la canna comune, la ginestra, costituiscono una massa troppo esigua. Le cifre che alimentano certe confortevoli previsioni, non hanno sempre piena rispondenza nella realtà dei fatti. Occorre andar cauti ed evitare l'ottimismo spesso causa di amare delusioni, col razionalizzare le possibili fonti produttive: con l'incremento del pioppetto e delle varie essenze forestali, col dare direttive agli studi agrari e alle applicazioni tecniche per il possibile sfruttamento delle nostre risorse. Intanto è certo che, se ci sono delle estensioni ostili ad ogni tentativo di coltura, ci è assai facile pensare alla possibilità di apportarvi il gaio sorriso spontaneo di una pianta che offre all'industria il suo legno a somiglianza del Pioppo e che, se maggiormente protetta, può accrescere le disponibilità massive dell'industria per la produzione della cellulosa.

Quanto si è detto basta per comprendere che l'Ailanto presenti in primo luogo un problema di aspetto utilitario e che l'adozione sul nostro suolo sia limitata alle scarse possibilità di rendimento offerte dai terreni poveri e generalmente abbandonati. E' per questo che, da un punto di vista bioeconomico, le considerazioni si aggirano intorno ad aree limitate, alle estese paradesertiche ingrate alla coltura. Conforta in questa occasione la indifferenza che la sp. dimostra al pH del suolo, rivelandosi sempre rustica e resistente. L'orientamento ecologico, però, sotto l'aspetto geofisico, deve ancora arricchirsi delle indagini relative al tipico complesso floristico accogliente, ai dati meteorologici e climatici e in generale a tutti i fattori del mezzo fisico, per poi meglio comprendere la funzione della specie nella cenosi e il suo potere come fattore di equilibrio.

(Continua).

Alfio Nusmarra

CONCLUSIONI PER PAVESE POETA

2.

Non un descrivere la natura esterna, il paesaggio, [illegible] sita e monocolore descrizione del mondo dell'uomo, del settore più triste ed appiattito di codesto mondo. Un ritrarre, perciò, la n[illegible] [illegible] di desiderio [illegible] di fronte al le amarezze del vivere associato. Una specie di bozzettismo si [illegible] te e corrucciato, che prende alimento dai modi di vita degli strati più negletti della società. Nulla [illegible] assolutamente nulla, che faccia pensare, che so, alla «novella in versi», venuta di moda durante il primo e il secondo romanticismo (Tommaso Grossi, Aleardi). Estremamente arduo, addirittura impossibile, sarebbe rintracciare, nella nostra tradizione letteraria, precorrimenti a questo tipo di racconto bozzettistico in versi, creato da Pavese, se non si faccia eccezione, in un senso infinitamente approssimativo ed esteriore, per qualche poeta dialettale, specie del primo Ottocento (Belli, Porta).

[illegible] ritmo di poesia allorchè [illegible] effetto di un fervido sentimento individuale partecipazione, affrancata dalla propria statica mente oggettiva e [illegible] d'impeto entro il [illegible] [illegible] Edgar Lee Masters nel compo[illegible] [illegible] la partecipe commozione dello scrittore. Ed invece non è stato possibile a Pavese. Per il quale fuori luogo rimarrebbe pertanto qualsiasi rimando al Masters, ad onta della stessa lunga ed appassionata frequentazione della letteratura americana, che è stata tanta parte della formazione ed attività culturale di Pavese.

A comprovare codesta ipotetica qualità insita nella [illegible] l'ispirazione del gruppo di componimenti di cui sto discorrendo, interviene anche la scrittura. Il taglio, il tono, il colorito di essa; ed altresì il linguaggio, e addirittura il lessico. Scrittura senz'altro dimessa, volutamente impoverita di ogni slancio e di ogni rima, allure; con una intonazione così vicina alla prosa.

E' un gigante che passa volgendosi [illegible]
quasi [illegible] una donna e non sembra che attenda.
Ma non fa mica apposta: lui fuma e la gente lo guarda.
[illegible] la donna è stordita dagli [illegible]
[illegible] guardando il gigante ritorna [illegible]
Due due pugilatori si sentono [illegible]
dei martelli e dei pugni. « la donna [illegible] fissa
[illegible] gli occhietti e si morde le labbra contenta
« Balletto »

Questo è un uomo che ha fatto tre figli: un gran corpo
poderoso, che basta a se stesso, a vederlo passare
uno pensa che i figli han la stessa statura.
Dalle membra del padre (la donna conta
debbono esser usciti già fatti tre [illegible]
come lui. Ma comunque sia il corpo dei tre
alle membra del padre non manca una briciola
« Mater [illegible] »

La poeticità di un testo non coincide, è ovvio, col tono. Tono e poesia possono essere termini del tutto distinti. Ed alta poesia può anche nascere dalla discorsività più sommessa. A questo punto, ancora una volta soccorre il grande esempio di Masters. Ma si può del tutto [illegible], nella famosissima *Antologia*, si riscontri la medesima aritmicità e prosasticità di intonazione, che è nella traduzione italiana della Pivano? O non ci riferiamo piuttosto, allorchè discorriamo di poesia di tono dimesso, non sostenuto [illegible] la consideriamo del pari valida e legittima rispetto alla poesia di timbro elevato, non ci riferiamo dunque a quello che è stato definito «stile di traduzione»; il quale si ottiene allor quando, secondo un'abitudine largamente invalsa, non si rendano metricamente e prosodicamente testi di poesia straniera nel loro tessuto strofico non è per certo reperibile un'analoga andatura ritmicamente [illegible]? Ci accade di [illegible] pensare che molto naturalmente si addica, ad un tale genere di non scandita poesia, la forma e il respiro del «poème en prose». Il quale non è per nulla meno legittimo, o più spurio, sul piano della poesia, del confratello versificato. Ma è questione alquanto dibattuta e, per ora, ancora lontana dall'approdo di una tranquillante soluzione.

E poi il linguaggio, la sintesi. Che il Pavese ha voluto del tutto consentanei ed intonati al contenuto [illegible] ed ai discorsivi personaggi di codesti suoi componimenti [illegible] proposito parlare, come d'altronde ha già fatto il Pavese stesso, di linguaggio quotidiano [illegible]. Una specie di *parlato*, sia lessicale che sintattico, ma forse più sintattico che lessicale, il quale viene a costituire l'esterno [illegible] del linguaggio da lui impiegato. Lo scrittore si rifà addirittura al gergo piemontese o, più esattamente, al gergo torinese; quello, in particolare, che è in bocca al proletariato operaio. Un assunto, questo, evidentemente suggerito all'autore di *Lavorare stanca* dalla propria dimestichezza con certa odierna narrativa americana. Il quale, se applicato a narrazioni in prosa di tinta realistica, secondo una certa consuetudine d'oggigiorno, può anche rivelare un proprio aspetto di validità e scoprire intime ragioni di attualità, pare sul piano più propriamente artistico. Ma in poesia rischia di mandare un suono stonato, specialmente quando si tratti di poesia lirica, a meno che ci si proponga un comporre di spiriti e di forme decisamente popolareschi (ma la autentica poesia popolare ha nascita generalmente anonima e per lo più nella forma di canti non monodici). E ancora una volta, questo di linguaggio [illegible] un indice e un risultato dell'imperfetta di siffatte prove di Cesare Pavese.

E' allora possibile riconoscere ad esse un valore qualsiasi, al di fuori della genuinità poetica? Un valore che sia di [illegible] de scritta e documentata desolazione di uomini della nostra epoca? Direi di sì. Mancherebbe loro questa validità nell'ambito della creazione letteraria, se tali versi si limitassero a svolgere certi dati della umana realtà con i consunti ed anonimi modi di una scolorita ed usuale scrittura, e ne fissassero, lungo lo svolgimento, i consueti dettagli. Ma il Pavese, oltre alla peculiarità di una voce ben sua, inconfondibile, possiede anche il dono, ed il segreto, della scoperta o della inventività dei [illegible], dei gesti inediti, e tuttavia poetici [illegible]

Il meccanico sbronzo è felice, buttato in un fosso
dalla piola, di notte, con cinque minuti di prato
[illegible] ma prima c'è il fresco dell'erba
da godere, e il meccanico dorme che tiene già l'alba
a due passi, nel prato, è rizzato il [illegible]
[illegible] troppo s'accosti [illegible] più è leggero,
tanto è largo. A quest'ora è ancor umido
di rugiada. La strada, di giorno, lo copre di polvere,
come copre i cespugli
« Atlantic [illegible] »

Continua

Bertolo Pento

Musica popolare nel Portogallo

Un'indagine storica sulla musica, sui canti e sulle danze del popolo portoghese offre ancora oggi grandissime difficoltà, poichè nello stesso Portogallo pochissimo è stato scritto su questi argomenti, se si escludono alcune pubblicazioni che hanno un carattere prevalentemente letterario. Si hanno notizie di una scuola portoghese esistita presso le corti di Alfonso V, Giovanni II e Manuel, in periodo rinascimentale [illegible] caratteri e l'originalità per mancanza di fonti bibliografiche. Possiamo dire soltanto che dopo di allora l'arte musicale portoghese si è sviluppata sotto [illegible] italiana e, in parte, di quella francese. Per [illegible] le più moderne [illegible] musicali, Antonio Capri ci informa [illegible] in Portogallo un movimento pro[illegible] [illegible] Ivo Cruz, un [illegible] di origine portoghese, con il preciso scopo di diffondere la conoscenza delle musiche straniere, in specie di quella francese, e di dare in pari tempo ai suoi connazionali una coscienza del passato che rendesse chiari ed espliciti i compiti del futuro.

Tuttavia, se ancora non si è sviluppata in Portogallo, sul piano dell'arte, una vera e propria scuola musicale, non si può dire che manchino le premesse ambientali, poichè i compositori possono attingere dalla ricchissima e inesauribile fonte della musica popolare. Il Portogallo, infatti, è ricco di musiche [illegible] canti e [illegible] ed eseguiti generalmente in occasione di feste religiose essenzialmente popolari. Il giorno consacrato alla festa di un santo o alla venerazione di una sua immagine in un villaggio, gli abitanti dei paesi e delle località vicine portano le loro offerte e compiono il tragitto cantando e danzando. Invasati quasi da una gioia frenetica percorrono a piedi anche sette od otto chilometri senza stancarsi, ed è allora che nascono moltissimi canti ispirati da una continua e semplice allegria. Abbiamo così le musiche popolari di «Alto Minho», «Trazos montes», «Agueda», «Douro», ecc.

Un'altra curiosa tradizione, che non sappiamo se sia ancora in vita e che dava origine a bellissimi canti popolari, è quella della «desfolhada», e cioè la raccolta dei semi di mais. Per questa specie di cerimonia vengono invitati gli amici della casa che si mettono in circolo, uomini e donne alternativamente. Quando si comincia a togliere le foglie, colui che trova i semi rossi di mais deve abbracciare tutte le donne [illegible] uomo [illegible] donna, mentre tutti cantano senza stancarsi.

Ma se ogni regione, ogni provincia ha la sua musica particolare e caratteristica, il «fado» appartiene a tutte le regioni, a tutto il Portogallo, e può essere ben definito il canto della nazione portoghese in quanto [illegible] con maggior efficacia il carattere etnico del popolo. Il Portogallo, infatti, è un paese che si potrebbe definire romantico, ed il suo popolo è generalmente [illegible] Così pure [illegible] a differenza dei canti regionali [illegible] più spontanea di un fondamentale stato d'animo.

Vi è un'infinità di «fados»: «fado [illegible]», «fado da mouraria», «fado chourandinho» ecc., ed il titolo deriva in genere dal nome del suo autore, dalla regione da cui proviene o dal carattere della sua musica. Tutti però esprimono una visione pessimistica della realtà ed un senso accorato della vita, a commento di un testo letterario che parla sempre di un destino [illegible] dele e inesorabile.

Musicalmente la composizione di un «fado» non obbedisce a regole fisse. Ve ne sono di quelli, ad esempio, che fissano una frase melodica di otto battute nella prima parte e che utilizzano poi questi elementi nella seconda parte con l'aggiunta di nuove frasi. Il «fado» classico è però d'una semplicità d'armonizzazione assolutamente primitiva e viene accompagnato sulla chitarra portoghese che è di origine araba e comprende sei doppie corde in acciaio.

Oggi il «fado» ha varcato i confini del Portogallo ed è ancora una volta in auge nella nazione [illegible] tanto nei circoli e negli ambienti che vivono di tradizioni. Come a Coimbra ad esempio, che è la più famosa università del Portogallo, dove gli studenti percorrevano in barca il Mondego cantando il «fado» sino a notte inoltrata e dando a quel canto il sapore di un meraviglioso notturno sentimentale. Oggi la radio ed il cinema hanno assicurato il trionfo di questo canto nazionale e può darsi che attraverso la sua diffusione preparino tempi migliori per l'arte musicale portoghese.

Dante Ulla

● Presso la libreria U.T.E.T. di Napoli sono presentate negli ultimi mesi le recensioni pubbliche di opere di autori italiani a cura della «Dante» locale.

Il vulcano non si spegne

Questa raccolta di dieci racconti di Nino Bucellato rimanda subito, sin dal titolo, l'attenzione del lettore a misurare le suggestioni di quella illustre tradizione narrativa, la quale, [illegible] i fastigi di un potente impegno poetico con Verga e Pirandello, continua ancor oggi ad affermare una sua vigorosa vitalità nel complesso articolarsi delle tendenze narrative di questo dopoguerra, tanto fecondo di nuove ansie spirituali e di più aperte esperienze di cultura.

Il «provincialismo» non è stato una effimera moda, nè un movimento letterario il cui ciclo possa dirsi già concluso: ha espresso, in realtà una fondamentale istanza dello spirito contemporaneo, cioè il vivo bisogno di rintracciare nella opaca fatica della «povera gente» i motivi profondamente e vastamente umani della sofferta esistenza quotidiana, tessuto necessario [illegible] che restaurasse gli essenziali valori morali della vita, di contro le astrazioni e le fumosità cui approdavano [illegible] gli idealismi con la loro frattura da [illegible] [illegible] della vita dello spirito [illegible] letteratura in quei particolari [illegible] linfa vitale, concentrandosi e storicizzandosi determina il rinnovamento delle vecchie forme di cultura, lievitando le fresche energie morali e i tesori di fantasia che stanno perennemente chiusi nel cuore segreto della provincia, di là dalle apparenze di una vita senza speranza, spesso desolata e aduggiata da tradizioni superstiziose e [illegible]

I motivi, già esemplati, del «provincialismo» o regionalismo dei grandi scrittori veristi circolano segretamente nei documenti più impegnativi della narrativa italiana contemporanea, sia pure con reazioni spirituali che si sono continuamente arricchite di esperienze e di problematicità nella indagine dei rapporti tra il mondo chiuso e, a prima vista, statico della provincia e quello complesso, dinamico e inafferrabile della città. E non alludiamo soltanto ai [illegible] itori che hanno attinto scopertamente la sostanza della loro ispirazione (ad esempio Alvaro o Jovine) alle fonti regionali, bensì intendiamo riferirci agli atteggiamenti artisticamente più rilevanti della migliore narrativa di oggi, e sopra tutto delle giovani generazioni, la quale, pur avendo sicura esperienza della narrativa d'oltralpe [illegible] turandosi sotto il «segno del Verga», interpretando con rinnovata sensibilità il mondo della provincia e deducendo di esiti artistici nuovi la grande tra[illegible]

Il Bucellato ambienta [illegible] in Sicilia: e non già [illegible] quella Sicilia di maniera, [illegible] epigoni del verismo (e non soltanto nella narrativa), ma in un determinato paese dell'Isola, realisticamente individualizzato, dove i personaggi [illegible] vono come nella vita, con le loro miserie e le loro speranze, le gioie e i dolori, nella cerchia di orizzonti chiusi ma lievitati sempre dalla virtù di una saggezza antica e dalla forza generosa che fa accettare la vita com'essa [illegible] nella quotidiana vicenda dalla sua [illegible] logica interna.

L'Autore non indaga nè approfondisce psicologicamente il vario atteggiarsi dei suoi personaggi, povera gente o piccola borghesia paesana, per attingere le nascoste ragioni del rapporto tra questi umili e la ineluttabilità del loro destino: rappresenta piuttosto codesto piccolo mondo antico di una provincia siciliana, per certi aspetti ancor primitiva e patriarcale, con il distaccato sentimento di un anonimo cronista che sembra trascriva nella sua pagina accadimenti esemplari per la pura gioia di raccontare. E il Bucellato si rivela, appunto, un narratore di vena, senza soste che spezzino il [illegible] ritmo narrativo o abbandoni meditativi e rivalse liriche che tradiscono la presenza dell'Autore di là dagli avvenimenti narrati. Ma la distanza da cui lo scrittore contempla il mondo dei suoi personaggi non è distacco morale da essi o indifferenza sentimentale dinnanzi alle loro vicende: è invece conquistato equilibrio di un risultato artistico, nel cui impasto il sentimento di cordiale compianto sfuma nel tono smagato di un'affettuosa ironia, che tutto avvolge in un'aria di lieve sorriso, pur quegli aspetti dolorosi e drammatici che si nascondono nel fondo segreto delle apparentemente liete e bizzarre azioni umane.

Perciò i personaggi de *Il vulcano non si spegne* non decadono mai nel ridicolo o nel caricaturale, si arrestano, bensì, al limite giusto per scoprirti le lacrime sotto la maschera dell'occhio asciutto. L'atteggiamento morale dello scrittore circola in tutte le pagine del libro con un sorriso nel quale affiora la presenza di un fondo di amarezza ora drammatica ora patetica, e insieme una [illegible] di nostalgia per quel mondo che pur si sente irrimediabilmente perduto, eccetto che nel vagheggiamento della fantasia. Qui ci sembra di rintracciare una delle essenziali qualità di questo giovane narratore, alla sua prima prova, ma già tanto dotata di segni inconfondibili di personale scrittura e così ricca d'avvenire.

Talvolta manca la profonda energia di questo motivo e [illegible] il respiro [illegible] ma sono brevi stazioni di tra le molte pagine indimenticabili: per la loro forza drammatica, come quelle di *Ruderi, S. Giuseppe, Guardia notturna, Tornare indietro,* per il sapore paesano [illegible] di altre, quali *Tre contro tre,* o per un gusto sottile del decorativo che conferisce a certi scorci la suggestione di stampe ottocentesche, come questo: «... La vecchietta raccolta su [illegible] affondato nel petto, teneva il [illegible] la coroncina del Rosario pendente da [illegible] tanto riuscivano a sveg[illegible] balzare... ».

●

Al vario ritmo di questo [illegible] corrisponde il diverso atteggiarsi di una lingua naturale, nata dal seno stesso delle cose rappresentate, mossa ed efficace, colorita e compenetrata dell'argomento e della psicologia dei personaggi. L'impasto ideale è il siciliano, [illegible] dialettali o in appoggi estrinseci che tendano al tono dell'ambiente; lo stile [illegible] go serrato e fortemente rappresentativo con tendenza a continui passaggi da quello diretto all'indiretto; talvolta scarno ma emotivo, anche là dove, ad esempio, un'apertura paesistica avrebbe fornito ad altri possibilità di abbandoni prosastici: «Sulla cima del frontone triangolare della facciata era ancora piantata una croce in ferro, come un pietoso simbolo mistico, su un cimitero di cose morte. Il piccolo campanile si reggeva ancora con la cuspide verso il cielo, ma dal telaio di legno marcito non pendeva più la campana» che [illegible] la vasta desolazione di un paesaggio di morte.

Il volume fa parte della pregevole collana «La Fontana», che l'Editore Macchia presenta in sobria ma assai elegante veste tipografica.

Giorgio Santangelo

ARTISTI ITALIANI
nel golfo del Tigullio

[illegible] tastoso paesaggio di Salisburgo, Rolando Monti ha due freschi «Tetti liguri», Giuseppe Motti «La cementifera» colta in una profonda atmosfera tonale. Ravazzi ha una spiritualissima «Bella italiana» e «Fiori» dipinti con finezza, Sassu una ampio «Porto di Savona», Giuseppe Montanari due trasparenti visioni liguri. Ricordiamo ancora, Armando Cuniolo, di cui indichiamo il ben costruito «Paesaggio», Aldo Conti, Rodocanachi, Perissinotti, Costa e De Salvo.

Nella scultura notiamo Francesco Messina con il bronzo «Maria Laura», modellato con una lena finissima. Inoltre, Achille Barbaro, che ha forme bloccate e sicure, Francesco Falcone, Rodolfo Castagnino e Guido Galletti.

Nell'insieme una mostra che, per l'importanza nazionale di gran parte degli artisti presenti e il tono raggiunto, onora Chiavari e la tradizionale Mostra del Tigullio, nel cui vasto quadro è stata intelligentemente inserita.

Enotrio Mastrolonardo

● I Museo romano di [illegible] in Austria è stato visitato da una comitiva di 72 persone della «Dante» di [illegible]. I gitanti hanno inoltre visitato resti dei monumenti della civiltà romana venuti in luce negli scavi effettuati lungo la riva del Danubio.

● Un ciclo di conferenze letterarie e di letture dantesche è stato tenuto al [illegible] dal prof. Ettore Cozzani sull'opera del Manzoni e del D'Annunzio hanno inoltre parlato, rispettivamente, il dott. Koto Roedel e il prof. Filippo Donini. Il dott. Tancredi ha svolto una conferenza su «Lorenzo il Magnifico e le arti».

Direttore responsabile Pietro Bonanno

Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60 627

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 34 - ROMA, 23 AGOSTO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
[illegible]

[illegible]

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

RIFLESSIONI
sull'America "filosofica"

2.

Della verità di quanto abbiamo detto con estrema franchezza nell'articolo precedente (vedi *Idea*, n. 31) il lettore potrà accorgersi [illegible] quanto sia inquietante l'atteggiamento delle correnti filosofiche americane contemporanee. Altri prima e come noi ha già accostato realismo naturalismo e positivismo logico anglo-nord-americani al materialismo storico, sotto l'etichetta comune di «filosofia della materia». D'accordo, è un'etichetta, ma non è soltanto [illegible]: le affinità e i punti di contatto il lettore potrà vederli da sè. Ed allora, dato che quelle filosofie dominano oggi nelle Università d'Inghilterra e d'America (e di altri Paesi minori) e dato anche che la stessa fenomenologia di Husserl vi è stata depotenziata ad una forma di naturalismo, consegue che in questi Paesi è predominante una concezione della vita per lo meno affine e non ripugnante a quella marxista. La differenza e il conflitto, oggi acutissimo, sono solo questione di metodo politico: è certo qualcosa di notevole, ma ugualmente ben poco consolante essere «materialisti» in regime di democrazia politica anzichè in regime di democrazia popolare. L'invasione in atto, contro lo spirito, dei Goti dell'Est e dei Goti dell'Ovest resta sempre un dato di fatto.

•

Crediamo di aver fornito le ragioni essenziali per spiegare perchè il pensiero nord-americano sia prevalentemente pragmatista e naturalista, scientista con conseguente sopravvalutazione della scienza e della tecnica e povertà di spirito critico [illegible] hanno nella tradizione culturale europea. Una volta che l'attività pratica ha la supremazia su quella teoretica (che della prima è solo uno strumento), la cui verità è misurata dal successo e sostituita da un «mezzo termine» che ne assicura uno maggiore, il momento politico-sociale acquista di [illegible] un interesse e un'importanza [illegible] (come già ci teoria nel marxismo): la salvezza del mondo e la panacea universale sono riposte in una categoria politica, la democrazia, cioè in una struttura esteriore, destituita in sè stessa di qualunque contenuto morale. La morale come la verità, non è questione di maggioranza o di organizzazione esteriore o di «piano»; è altra cosa e, quando c'è, può rendere morale qualunque forma di governo e quando non c'è non può esser data da nessuna forma politica quale che sia.

Da qui il prevalere dell'«etica» sociale sulla «morale» individuale, la sola che esprima principî veramente universali e capace [illegible] solidamente una «co[illegible]», non sulla base dell'egoismo socialmente ben distribuito in modo che tutti soddisfino il proprio, ma sul fondamento di una gerarchia di valori, nella quale quelli vitali (e i beni corrispondenti) debbono essere la condizione e il mezzo per l'instaurazione di quelli spirituali qualitativamente superiori [illegible] interiore a questi valori consente il miglioramento e l'elevazione dell'uomo (opera anch'essa interiore e personale pur dentro la comunità umana), cioè l'attuazione della libertà spirituale (nello spirito), di cui quella politica è un aspetto trascurabile, ma insignificante senza [illegible] la libertà [illegible] dell'uomo come spirito. Altrimenti, proprio mentre crediamo di resistere al comunismo o al marxismo (secondo l'uso corrente dei termini) [illegible] dentro procurandone la vittoria con la stessa battaglia in cui ci [illegible] di sconfiggerli. Se la ripugnanza è solo di metodo poli[illegible]

[illegible] concezione della vita [illegible] del conflitto [illegible] già belle e risolte.

Non crediamo che gli uomini di pensiero nordamericani abbiano la chiara consapevolezza di quanto noi qui stiamo argomentando; al contrario, quanti di loro leggeranno queste righe resteranno sorpresi e sconcertati di tanta incomprensione. E ciò si deve a quella dose d'ingenuità che vi è in loro e che fino ad un certo punto li riscatta (a differenza degli inglesi): un facile ed entusiastico ottimismo, un senso immediato di solidarietà umana (lo si vede in tante circostanze; [illegible] la faciloneria nel loro modo di giudicare: l'orrore per le miserie umane, i dolori e le sofferenze; la ripugnanza per il male, al punto di credere che sia eliminabile dall'uomo e dalla società con il progresso della tecnica e con un po' di «scuola di democrazia», che malgrado le smentite, imperterriti vogliono portare dovunque con zelo missionario, fiduciosi che la lezione s'impari in quindici giorni come la tastiera di una macchina da scrivere o di una calcolatrice. Tutto ciò (ed altro) ha dei lati buoni, ma è anche molto pericoloso: appiattisce e ottunde la vita facendo di essa una competizione sportiva e dell'uomo, spingendo le cose fino in fondo, un animale ben comodo e soddisfatto, la cui coscienza è ridotta alle sensazioni piacevoli di godimento e di rischio e ad un permanente cartellone pubblicitario con scritte girevoli. Ora il Cristianesimo ha rivelato all'uomo e al pensiero occidentale anche quello [illegible]no, da venti secoli approfondisce e scava questi principî) la sua miseria e la sua grandezza: miseria di peccato e dunque di male e di dolore, grandezza di pensiero. Un Cristianesimo senza peccato (e che consideri il male eliminabile dall'uomo per opera umana) è già negato in potenza; come è anticristianesimo un cristianesimo che [illegible] i valori razionali e spirituali e all'uomo la possibilità di elevarsi incarnandoli. Una concezione [illegible] miglioramento che non fa posto allo spirito, ai problemi del destino di ogni singolo uomo, della sofferenza e della morte, della libertà di spirito, la sola che possa fondare una vera comunione di spirito, è già una concezione non della persona, ma di un bipede ritagliato dalla fauna della crosta terrestre ed «osservato» con particolare attenzione nei suoi comportamenti individuali e sociali e nel meccanismo che li regola e determina.

Tutto ciò andava detto senza mezzi termini e veli (quanto interessati ed ipocriti) temperamenti. Del resto, qui non si condanna [illegible] nè la scienza nè il progresso tecnico nè il miglioramento materiale della società umana. [illegible] lavori [illegible] che scienza e progresso [illegible] siano i rimedi di tutti i mali e facciano avanzare, da soli, l'umanità e conquistare all'uomo la sua pienezza di uomo o di persona, che invece può esserne avvilita ed oppressa. A questo prezzo il Paese tecnicamente più retrogrado, ma capace di esprimere valori spirituali, è immensurabilmente preferibile ad ogni altro altamente progredito è nel primo che ancora vive l'uomo e la sua umanità. Solo quando la «materia» è strumento dello spirito e i metodi di organizzazione o di [illegible] della materia sono distinti da quelli idonei alla vita spirituale, [illegible] in tal caso si fanno passi avanti e non cento verso [illegible] dell'uomo e più che mille indietro nei confronti della sua spiritualità come oggi sta capitando sotto le apparenze di non si sa qual progresso.

Tornando ora alla filosofia vera [illegible] propria, è indubbio che negli ultimi venti anni all'incirca essa ha [illegible] un interesse sempre più diffuso. [illegible] considerazione [illegible] le pubblicazioni, le riviste, le [illegible] ecc., come pure gl'insegnamenti nelle varie Università. Evidentemente di tanto interesse è per una determinata filosofia, per quella fatta [illegible] sociologi o che si occupa dei problemi sociali da scienziati o che s'interessa di metodologia scientifica, da politici o che concerne problemi della politica. Niente da dire, se [illegible]

Michele Federico Sciacca

SOMMARIO

POETICA
e poesia di Sbarbaro

L'esperienza che può ritenersi tra le più significative e importanti nel tema di rinnovamento della nostra poesia del Novecento è quella di Sbarbaro nel quale è evidente il peso di una crisi spirituale che trascende il senso di [illegible] personale avventura (certa critica ha accostato a Campana per [illegible]

[illegible] nel lento [illegible]

[illegible] Sbarbaro ha fissato per sempre ques[illegible] prima nella sua storia d'uomo che si affida a *Pianissimo*, [illegible] libro che non [illegible] a anche qu[illegible] una [illegible] ininterrotta confes[illegible] suo spirito: storia d[illegible] che le ragioni d[illegible] sopravvento, s[illegible] nata a sfogo la [illegible] forza è prop[illegible] in quel dolente distacco che toglie alle [illegible] le occasioni si placano [illegible] anche se non a [illegible] — che mai calca sui motivi esteriori dell'io — in purezza e semplicità di voce. Non si creda [illegible] resto, che sotto la formula dell'*aridità* e dell'*estraneità*, su cui hanno in[illegible]

[illegible] si potrebbe per qu[illegible] [illegible] a Michelstaedter), che

E la parola nasce così limpida e [illegible]

[illegible] stesso». Quest[illegible]

[illegible] sia di Sbarbaro ne[illegible] testimonianze di *Trucioli* che l'autore è venuto via via [illegible] nendo tra il 1914 e il 1940 e che rappresentano, sotto certi aspetti, la fase più matura e ricca della sua arte. «Ormai — troviamo nel primo di questi sapidi e lavorati frammenti — somiglio ad una vite che [illegible] stupore. Cresceva su un muro di casa nascendo da un lastrico. Trapiantata [illegible] rebbe intristita. Così l'anima [illegible]

[illegible] rinata... [illegible] Già il mi[illegible]

[illegible] il silenzio, io spero. Diventi mio [illegible]

[illegible] cuore, purchè parta un g[illegible]

Ed ecco l'idea [illegible] ripresa e orchestrata ne[illegible] di morire / senza avere il [illegible] goduto / senza avere il sol[illegible] [illegible] sofferto. / La volontà mi p[illegible] di gettar[illegible] il mio nome / C[illegible] Perdizione [illegible] ne nel mondo».

A[illegible] critica che ha ricercato in questa poesia l'eco di possibili fonti è sfuggita la più insistente presenza d'una ispirazione baudelairiana [illegible] tabile specialmente dove Sb[illegible] sofferma sul quadro dell'um[illegible] pevole e affranta — eppur dimentica — sotto il peso della «co[illegible] d'esistere». Del resto, per quanto riguarda il senso di questa desolata «astrazione», di questa dolente «estraneità» che a volte s'incarna in persona prima, vien fatto di riportarci a certa condizione di inebetimento, di suprema «indifferenza» verso le ragioni del vivere che talora si riscontra [illegible] Leop[illegible] di: «Adesso che passata è la lussuria (è ancora Sbarbaro) io son rimasto [illegible] miei sensi vuoti / neppur desideroso di morire (...) Sento d'esser passato oltre quel limite / nel qual si è tanto umani per soffrire / e che quel bene non più mi è dovuto, / perchè il soffrire della colpa è un bene». E proprio qui è il nodo che lega la poetica di Sbarbaro — entro una sotterranea coerenza — ad una sua spaccata fisionomia interiore: l'indifferenza non è accolta da lui

Continua a pag. 3

Alberto Frattini

SIMULACRI E REALTÀ

SATURNALI E PASCOLI

Della mo[illegible] delle parole, opratutto in periodi roventi [illegible] discorrere. Una [illegible] spesso [illegible] l'eclissi dell'intelligenza e traduce [illegible] perfezione [illegible] del sentimen[illegible]

[illegible] ti, atti solo a bloccare ogni potere critico.

Avete ad [illegible] quanta frequenza [illegible] tocchi a Chi[illegible] pronunci la paro[illegible]

[illegible] che la luce [illegible] orta del fan[illegible] abbia tutte le [illegible] religiosi, e ch[illegible] tori primi dei sanguinosi drammi di esso siano gli uomini della Chiesa.

•

Ora non è il caso di fare appello alla probità intellettuale di coloro che [illegible] il passato [illegible] del presente. Vor[illegible] gliare ai fanatici [illegible] piacevole lettura [illegible] esemplari al riguardo. In una di queste cronache [illegible] la figura di un [illegible] che durante [illegible] animo [illegible] religione pubblica facendo abbattere [illegible] come chiamava le panche del culto, e applicando con fermezza consolare [illegible] ecclesiastici, che co[illegible] pene di morte, deportazioni reclusione perpetua degli infermi e dei vecchi.

Laplace l'uomo di questa gloriosa cronaca pensò di conferire i suoi poteri a cittadini che meritassero la sua confidenza e che lo aiutassero in ciascun distretto a mettere in atto i suoi generosi disegni. Uno di questi attendenti rendeva conto delle missioni affidategli con queste parole: «Ho parlato del culto e delle sue ridicole [illegible] ho tuonato contro i preti; ho schiacciato il fanatismo e la superstizione, e al suono della mia voce, tutte le cappelle, tutte le croci sono cadute, tutto è demolito, ho soppresso una parrocchia, ho interdetto la [illegible]

E' Giove costui? è un demiurgo? Tuona, e al suono della sua voce, [illegible] la terra.

Naturalmente alle parole seguono i fatti e l'esempio delle profanazioni infiamma gli istinti di distruzione [illegible] nel furore [illegible] per la [illegible] fatto distrug[illegible] «Considerando che ne[illegible] in cui la filosofia trionfa, [illegible] demolire tutti [illegible]

[illegible] Forse han ragione. [illegible] donde provenga la stupidaggine globale dei [illegible] che eran giunti a darle un'o[illegible] netaria.

Di tr[illegible] di giullerie [illegible] pontate, è tutta tralicciata [illegible] di questi cavalieri [illegible] istrioni nati che radevano al suolo i monumenti della fede e dell'arte e sfilavano in processione dinanzi alla fontana della Rigenerazione, e si prostravano [illegible] ad un enorme statua della Natura [illegible] Di una di queste invocazioni [illegible] l'ispirato testo che dice: «E' nel tuo seno è nelle tue sane sorgenti che questo popolo ha [illegible] conquistato i suoi diritti ed è stato rigenerato. Dopo aver attraversato tanti secoli di errori e di servitù bisogna rientrare nella semplicità delle tue vie, per ritrovare libertà ed eguaglianza. O Natura! Accogli l'attaccamento eterno dei francesi per tue leggi».

Ci precisa la cronaca che l'oratore prima di prendere la parola si era dato ad abbondanti libazioni. Particolare [illegible] la gigantesca statua della Natura versava l'acqua della Rigenerazione dai seni enormi.

Le icone, le immagini sacre, insomma tutti i simboli creati dalla fede e dall'arte erano stati fatti a pezzi e bruciati ed offerti in olocausto alla adiposa Natura.

Non più Saturnali della superstizione, ma fiere di un bestiame che pascolava nei campi di una filosofia deserta di pensiero!

Varigo

L'ALBERO DEL PARADISO

2.

Per approssimazione [illegible] dell'Ailanto è simile a quello della *Robinia*. Nelle scarpate, lungo le linee ferroviarie, nelle radure, in siti improduttivi che interrompono le colture [illegible] le specie rupestri [illegible] le aree squallide, [illegible]. Per il rimaneggiamento naturale tra gli elementi della flora, statisticamente [illegible] in progressivo incremento, specialmente nella regione del Mediterraneo [illegible] predominio assoluto. Particolarmente nelle località rupestri e ruderali. [illegible]

[illegible]

La considerevole quantità di polloni [illegible] e piante adulte offre [illegible] ottenuti [illegible] sempre dei rigetti vigorosi, abbarbicati e adatti al trapianto. Col graduale infittimento nei centri di vegetazione, si può porre al diradamento necessario che può effettuarsi adottando il taglio dei giovani fusti (da utilizzarsi come pali) che favorisce e sollecita la gemmiparità [illegible].

L'Oriente ebbe le sue ragioni per battezzare poeticamente un albero popolare. Circonfuso di una fantasiosa leggenda, l'Europa accolse *l'Albero del Paradiso* [illegible] pur sempre [illegible] Espatriato, [illegible] in Italia [illegible] e inserito così bene nella flora spontanea [illegible] omani, e naturalizzato dovunque [illegible] sono occupati di esso che, in fondo, per tutti è un albero interessante. Bello all'aspetto, gradito [illegible] verde del paesaggio, amato e altero [illegible] tempo è giudicato ovunque [illegible]

[illegible] e lo spiccato carattere di invaden[illegible] ha fatto coniare nomi volgari anche espressivi per attenuare quello di origine che gli riconosce privilegio. Ci fu un momento che tutti attendevamo, come da un vero dono del paradiso [illegible]. Avrebbe sostituito l'estratto [illegible] nelle irrorazioni [illegible] nostro frutteto i moscherini [illegible]. Ma l'esperienza non è stata confortevole fin qui e da quando l'autarchia convogliò le ricerche ad un fine che adesso consideriamo fallito. Le sostanze amare del gruppo della quassina son risultate in quantità così piccola da non permettere di pensare alla sostituzione del legno quassio (Bernasconi). Il Puecher, malgrado ciò stima interessanti le esperienze del prof. Ferraguti «per frutteti delle brughiere e a Grottarossa» mentre ritiene l'Ailanto «efficacissimo contro i comuni afidi delle piante in sostituzione del legno quassio». Ma le ricerche della Bernasconi se non hanno escluso aspetti utilitari del materiale considerato, non hanno confermato le previsioni vaghe sulle presunte sostanze insetticide. Secondo il Cavallero le foglie forniscono una materia colorante utilizzabile per la tintura delle lane. La corteccia della pianta, poi, è stata adoperata come antelmintica, antidissenterica, antidiarroica. Essa contiene in rilevante quantità tannino che, forse, è conveniente usare nei comuni bisogni dell'industria; oltre contiene una oleoresina, una sostanza acre, una essenza aromatica, una resina e una grande quantità di mucillagine. Si è adoperata, sotto forma di polvere, in dose di un grammo in cartine e, in dose maggiore, come l'ipecacuana, con effetto emetico. Dalle foglie, anch'esse contenenti tannino e usate come astringenti ed emetiche, mediante l'etere si può estrarre una resina da usarsi come revulsivo. Tutti gli altri usi considerati in funzione di proprietà vagamente ammesse dal popolo, sono da considerarsi non seriamente apprezzabili.

[illegible] osservate che sotto l'aspetto scientifico e nell'esteso areale della specie le esperienze possono ritenersi incomplete. [illegible] possibilità future. Le ricerche, dunque [illegible] logico; mentre, d'altro canto, la chimica, forse integrando in laboratorio il complesso estrattivo [illegible] potrebbe un giorno meglio [illegible] quello che fino ad ora è un [illegible] desiderio. Intanto, con processo [illegible] dall'Ailanto può [illegible]

[illegible] dall'ilanteto. Ma quando poi si [illegible] e che l'Ailanto, pianta [illegible]

[illegible] *Albero del P*[illegible]

[illegible] denzione dei siti. E tra le tante bellezze vegetali, essendo uno spiccato coefficiente del paesaggio pittoresco, l'estetoclimatologia di domani gli riconoscerà quel pregio che più mi ha spinto a segnalare uno straniero che ha già diritto di cittadinanza.

Aldo Masmarra

FIORI e PAOLETTI, *Flora analitica d'Italia*, vol. II, Padova [illegible]

[illegible] *La fitoterapia*, Milano, luglio-agosto 1938, n. 4.

[illegible]

Conclusioni per Pavese poeta

3.

L'ubriaco si lascia alle spalle le case [illegible]
Mica tutti alla luce del sole si azzardano
a passare ubriachi. Traversa tranquillo la strada,
e potrebbe infilarsi nei muri, ché i muri ci stanno.
Solo un cane trascorre a quel modo. [illegible]
ogni volta che sente la cagna e la fiuta con cura.
L'ubriaco non guarda nessuno, nemmeno le donne.
Per la strada la gente, stravolta a guardarlo, non ride
non vuole che sia l'ubriaco, ma i molti che incampano
[illegible] con gli occhi riguardano [illegible]
[illegible] Passato che c'è l'ub[illegible]
[illegible] quanto la strada si allunga più [illegible]

[illegible]

[illegible] tive, operanti ed accettabili nel [illegible] snaletto, a condizione che il dettaglio non risulti troppo ricercato e forzato, cerebrale, [illegible]

Non c'è inoltre, in *Lavorare stanca*, composizione per quanto discorsivamente narrativa ed espressivamente mortificata, nella quale non si insinui, or qua or là come a sventagliare sprazzi di vivido colore, bagliori di primigenia vitalità su quell'aura imbigita, sotto specie di immagini e di analogie schiette e belle — l'improvviso spiraglio di un colorito naturalismo paesistico. E' come il partecipare e pietoso donarsi dell'esterna natura a quell'afflitto mondo di uomini delusi [illegible] loro una impagabile ricchezza. Il Pavese [illegible] in questa arte delle notazioni e delle immagini [illegible] lano suggestive sensazioni del paesaggio, ha mano felicissima: *Sulla nera collina c'è l'alba e sui tetti s'assopiscono i gatti... [illegible] un vento tra gli alberi [illegible] le nubi rosse, in alto, son [illegible] e rimangono lente...* *il fiume tranquillo [illegible] Tra le nuvole rosse [illegible] giù dalla gioia di trovarsi [illegible]* («Avventure»); *Le colline [illegible] gli sanno di pioggia; è l'odore del vento che talvolta giungeva in prigione nel vento...* E' una lunga carezza che fa chiudere gli occhi e pensare ai compagni in prigione, alla lunga prigione che attende. («Legna verde»).

Talora il realismo di *Lavorare stanca* appare trascendersi — chissà, forse per un interno stimolo di natura abbandonatamente sognante —, e rasentare tonalità surrealistiche. Ma accade assai di rado: in *Ritratto d'autore*, ne *La [illegible] del barcaiolo* e ne *Lo [illegible]*. E tuttavia anche qui, ben lungi dalla poetica e dalle abitudini surrealiste, l'andamento e l'intonazione generale rimangono pur sempre quelli dei testi di più nuda registrazione narrativa, o realistico-descrittiva.

Gli interventi, in Pavese, del l'innato ed intensissimo senso lirico della natura si fanno alquanto più frequenti in un altro, non folto gruppo di componimenti, anch'essi di avvio realistico-narrativo. Così fitti, a volte, da distribuirsi lungo i versi quasi in misura eguale rispetto alle notazioni della narrata realtà umana, mescolandosi a quest'ultime, così da far luogo a un componimento misto ch'è il risultato di una specie di *contaminatio*. Il quale, se può maggiormente piacere per le più [illegible] ed insistenti schiarite del rapido lirismo, rimane pur sempre un genere un po' ambiguo, privo di una propria fisionomia unitaria, e che pertanto, alla stregua di un rigoroso criterio di discriminazione artistica, può lasciare perplessi. Ecco un esempio:

Al di là delle gialle colline c'è il mare,
al di là delle nubi. Ma giornate [illegible]
di colline ondeggianti e crepitanti [illegible]
si frammettono prima del mare. [Quassù c'è l'ulivo
con la pozza dell'acqua che non basta [a specchiarsi
e le stoppie, le stoppie, non cessano mai.
E si leva la luna. Il marito è disteso
in un campo, col cranio spaccato dal [sole
una sposa non può trascinare un [illegible]
come un sacco — Si leva la luna che [getta un po' d'ombra
sotto i rami contorti. La donna nel[l'ombra
leva un ghigno atterrito al faccione [di sangue
che coagula e inonda ogni piega dei [colli.
Non si muove il cadavere disteso nei [campi
nè la donna nell'ombra. Pure l'occhio [di sangue
pare ammicchi a qualcuno e gli segni [la strada.

(«Luna d'agosto»)

E' un atteggiamento analogo a quello che caratterizza, certo con maggiore legittimità, buona parte della produzione narrativa di Pavese: specie i racconti ambientati in aperti scenari di campagna o di collina.

(Continua)

Bortolo Pento

Nozze d'oro di Govoni con la Poesia

[illegible] *da querula elegia. Che anzi queste nuove pagine nate dalla morte si susseguono e incalzano con l'impeto delle strofe di un sempre più ardente e crescente inno alla vita.*

Il padre orbato del figlio si nutre della propria disperazione tuffandosi nel mondo «ricco» con le pupille bramose e trasparenti e coi sensi vergini e inebriati con cui ci si sarebbe tuffato il giovane Morto, se ferocemente la morte immatura non lo avesse escluso dalla vita terrena. Vita terrena, intrisa nella natura. Ancor più: vita e natura son qui la stessa cosa, e così il cuore e la poesia, e così la morte: esse, vita e morte, si ricelano a vicenda, fino a far della morte l'arcana e sovrana dispensatrice delle sfolgoranti primizie della vita. Leggasi, di ciò, la stupenda affermazione contenuta a pag. 195 dell'«Antologia»: «Nel giorno delle borce, a Piazza Ardea, — passando di ritorno dalla Fossa, nel giorno anniversario del massacro, — ho visto tremolar sui chiari pioppi — i primi verdi teneri gattini. — Io che non vidi gli orti ed i giardini — rammollarsi intorno a case[r]eri, — di calugi di peschi e d'albicocchi, — come se fossi cieco? Or so il perchè. — Prima di collo[car]e [illegible] ciocche — questa mattina sopra la tua bara, [illegible] la croce e il caro nome — intorno al tuo bel volto con le mammole — ti feci una corona profumata — dei baci della mamma. Con la mano — picchini quei cipettini che tu sai, — stoppando a piangere disperatamente. Io ti ringrazio, o figlio, di quel pianto — che mi ha riaperto gli occhi, se ora vedo — che c'è più fuoco nella luce nera — della tua notte eterna ed infinita — che in tutto il verde della primavera; — e ch'è più bella coraggiosa e santa — la tua barbara morte della vita» — *Qui il poeta tocca i vertici della concezione trascendentale e di una eccelsa spiritualità: in essa Govoni ha raggiunto la mèta della sua vocazione poetica e l'optimum finale della sua personalissima tecnica. (A tal proposito, per rispetto di misura e di spazio, resisto all'analisi che mi inviterebbe della scarsa musicalità dei metri govoniani, e, nonostante ciò, e forse appunto anche perciò, dell'aurea sincerità di questa sua poesia che rifugge dal le cavatine sonore e dagli svolazzi melodici. Personalità dunque, quella del Govoni, che non è da cercare nel fior da fiore dei giardini parnassiani del primo novecento, o nemmeno nell'eredità di augusto primato scesa in lui dalla grande triade Carducci, Pascoli, d'Annunzio; e nemmeno in una facilmente dimostrabile provenienza da un classicismo non archeologico, ma vivo e valido nella nostra migliore tradizione, o nei suggerimenti giunti fino a noi dal più sincero e meno occasionale romanticismo. No. Govoni è soltanto Govoni. E se io cedessi al desiderio di dare una definizione e un nome al suo modo di essere se stesso, non potrei trovarli che risalendo dalla maestosa foce che più sopra accennai alle origini da cui si è generato tanto slancio. Origini che rizampillano in questa medesima recentissima «Preghiera del Trifoglio» che è il libro più suo, il più govoniano, il più alieno pertanto dal prestarsi ai riferimenti segnalati nel l'«Itinerario» dello Spagnoletti e alle tentazioni di riferimenti da me accennati.*

Comechè, venendo al succo della mia lettura, eccomi a riconoscere nel Govoni più originale il verticalismo dello stile gotico con le audaci ascensioni e ascensioni del lo spirito, mentre lo stesso stile si dimostra nell'implacabile succedersi delle metafore a principio del volume, pp. 1-3, «Preghiera al Trifoglio» e a pp. 37-40, «La reggia del cuculo»: dove più manifesto appare l'horror vacui che fu proprio del gotico, dove tuttavia lo spazio ha una funzione suggestivamente illimitata, e che appare tanto nell'inquadramento delle miniature, quanto nelle superfici istoriate dallo scalpello e dal pennello e nell'architettura delle cattedrali, tutte, queste ultime com'è noto, a sesti acuti, a travate e aggetti che diventano spine dorsali di sostegno oltre che membrature ornamentali, sostanza oltre che forma, a fughe, ad archi, a ritorni, a disegni araldicamente emblematici, ad alleggerimenti traforì e scarnificazione perchè la materia ceda dalla sua pesantezza e voli essa pure con le ali della fantasia; fantasia che non perde mai il contatto con la realtà perchè nasce dall'osservazione. Leggete, leggete tutto il volume «Preghiera al Trifoglio» delle liriche nuove, riprendete tutta la bella selezione dell'«Antologia», e non avrete bisogno di citazioni: entrerete voi medesimi nel magato labirinto delle immagini che tolgono peso e volume, come si è detto, alla realtà per trasporla tra gli eterni veri: alzerete voi i vostri propri occhi alla magia di quelle proporzioni e di quegli equilibri che sforzeranno la vostra anima a osare ella pure, dietro ai sensi trasfigurati, la prodigiosa [illegible] una consecutiva trasmissione di spirito, [illegible] gna dell'infinito. E soprattutto vi convincerete, o voi lettori della poesia di Govoni incantati, consolati, fortificati, serenati, vi persuaderete che il sospetto di barocco affiorante in qualche critica durante la lunga carriera di Corrado Govoni, quel sospetto e quell'accusa di barocco è un errore di prospettiva dei critici, i quali, con la loro lente d'ingrandimento a rovescio, traslocarono in superficie ciò che sta nel profondo e interpretarono come accessorio ciò che è essenziale, ciò che è strutturale come ornamentale. Tanto siamo avvezzi ed attesi a quel che si vede e non a quel che respira.

Oggi che (si dice) la gente non compra più libri e che i premi letterari sono (si dice) prebende sofisticate, oggi mi piace, innanzi al doppio «vient-de-paraître» di Corrado Govoni, mi piace felicemente pensare che il pubblico ricorra a comprare l'«Antologia» sansoniana e la «Preghiera al Trifoglio» casiniana e che un grosso e importante premio letterario — per esempio quello di Valdagno — venga assegnato alla poesia di Govoni.

Jolanda de Blasi

Franz Marc — Cavalli rossastri

● Un vitello, presso i contadini olandesi non è semplicemente un «vitello». Alla nascita si chiama «kalf», subito dopo la constatazione del sesso è «stier» (se maschio) o «vaarskalf» (se femmina). Terminato lo svezzamento il vitello-femmina diventa «graskalf» (vitello da erba), poi «pink» nell'adolescenza. Raggiunta la maturità si chiama «vaars» e quando dà il latte «koe». Il vitello maschio invece conserva il nome «stier» dalla nascita alla morte.

Direttore responsabile PIETRO MANCINI

Tip. Ed. ITALIA — Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 999 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 80-437

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 35 - ROMA, 30 AGOSTO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63984

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

CATTEDRE E METODI

di storia della filosofia antica

Celebre, in Gran Bretagna, soprattutto perchè difensore tenacissimo di tesi e verità «impopolari», il mio compianto maestro Cornford si avvia a diventar «popolare» oltre Manica, (e un recente fascicolo dello *Gnomon*, infatti, deplora che lettori e recensenti «continentali» non abbiano rivolto agli stessi scritti «prebellici» l'attenzione reverente che meritano), e celebre nel Regno Unito: soprattutto per l'energia con cui ne ripropone le tesi fondamentali il suo discepolo e successore sulla cattedra di Cambridge, autorevole studioso dell'orfismo e della religione greca, il Guthrie.

Cornford fu di quegli uomini che hanno il bisogno di «andare contro corrente»; che avvertono l'errore dei contemporanei, la fallacia dei metodi in voga e delle correnti: quand'anche non sappiamo poi contrapporvi un metodo superiore, una più alta consapevolezza storica, una positività costruttiva. Egli, perciò, fu, sempre, o prevalentemente, critico e negativo.

Agl'inizi della propria carriera accademica, irrideva il filologismo grammaticale, l'*hortus conclusus*, la illeggibilità dei dotti, e tanto più se in fama o con pretese di umanisti, che scrivono per i colleghi, sdegnano il pubblico, rifuggono da ogni effettiva funzione pedagogico-culturale nell'alto e lato senso della parola. E peccano non solamente di microcefalia, che sarebbe guaio, in ultima analisi, quasi soltanto subiettivo, ma d'una solitudine scontrosa e d'una volontaria rinunzia ad agire su altrui: con le conseguenze del divario fra cultura e politica, della *trahison des clercs*, di cui, consapevoli od inconsapevoli i *clercs*, è piena la storia del Novecento (basta leggere, a confessione, e a riprova, gli ultimi scritti del Meinecke).

Occorreva, dunque, secondo il programma rivoluzionario del Cornford, farsi leggere: e, per farsi leggere, superare il filologismo microcefalico, le astruserie grammaticali. Se non che all'insoddisfazione per il filologismo unico rimedio era la ravvivata coscienza storica, la più approfondita interpretazione del *telos* della filologia; e questo, se poteva essere relativamente facile nell'Italia crociana di avanti la prima guerra mondiale, fu invece le mille volte più difficile in un paese di umanesimo buongustaio e semi-epicureo come l'Inghilterra, a tradizioni storiche (almeno allora) positivistico-sociologiche.

A queste si appellò il Cornford. E fu, indubbiamente, un vantaggio, perchè ne desunse, fin dal primo volume tucidideo, la refutazione dello *scientisme*, che, per bocca di Edoardo Meyer, identificava metodo di Tucidide e metodo storico *tout court;* donde l'impossibilità d'intendere dialetticamente il processo della storiografia greca nel quarto secolo e in età ellenistica. Ma era vantaggio insufficiente, perchè il ricorso al metodo comparativo, antropologico e sociologico, quale insegnavano al Cornford, nella sua Cambridge (e quale propugnava in Oxford il Murray), dopo l'esempio eminente del Frazer, il Verrall e Jane Harrison (non senza echi e consensi anche nel primo, e migliore, Romagnoli aristofanesco), se permetteva il superamento del mero filologismo grammaticale, inversamente favoriva lo studio del tipico e tipologico, del «conglomerato», del nonindividuale, quindi delle antichità e dei *Realien*, sviando dalla consapevolezza dell'unicità e creatività storica d'un'opera di poesia o d'un verità filosofica.

Gli studi coevi sul teatro greco, i quali durarono anche fra noi fino al radicalismo «idealistico» d'un Valgimigli, eliminavano, bensì, reliquati di concettualità post-hegeliana, l'Idea del Tragico, o l'Idea morale inerente alla ricostruzione ed espressione poetica d'un singolo «mito», ed eliminavano le esercitazioni contestuali o grammaticali, ma scarsamente conferivano all'intelligenza della poesia; come gli studii di filosofia antica, se spezzavano il dogmatismo della sistematica neokantiana alla Zeller, e affrancavano i presocratici tanto dal «sistema» quanto dalla «targhetta» (idealisti, positivisti, naturalisti, ecc.). difficilmente permettevano di giungere a conclusioni feconde, quando gravavano la mora del comparativismo e l'ombra del mito orientale.

In quest'ambito, peraltro, e almeno, l'esperienza pre-razionale, l'approfondimento dell'irrazionale, favorivano la condanna dell'illusione *scientiste*, con i suoi duplici correlati del presunto carattere «scientifico» degli Ionici e del presunto carattere classico-marxista d'un ramo dell'antica filosofia, donde i recenti amori britannici per democritei ed epicurei, e l'odio per l'autoritarismo d'un Platone, quali si dispiegano in libri tradotti in lingua nostra, per lettori mi sembra probabilmente di *bon ton* ignorare le assai migliori, quantunque analoghe, interpretazioni d'un Trezza.

Contro l'insorgente ed insolente marxismo nell'ambito dell'antichità classica, che dopo mezzo secolo di stoicismo tanto più stupisce rimetta sue radici fra noi, Cornford combattè l'ultima battaglia: contro, dunque, il mito novissimo, e il pericoloso deverticolo interpretativo degli scontenti del filologismo.

Questa, che fu l'opera individua e nobilissima del Cornford, personalmente, del resto, sempre meno incline al comparativismo, al mitologismo e allo psicologismo, quanto più, ed in ciò simile al nostro De Sanctis, sentà l'efficacia di Bergson, disgraziatamente, a un decennio dalla sua morte, e dopo l'interregno, sulla sua cattedra, d'uno stimabilissimo «filologo», Hackforth, rischia di trasformarsi oggi in metodo e dottrina: almeno a giudicarne dalla propulsione universitaria del Guthrie ([1]), il quale si presenta successore del suo maestro anche in ciò che sempre meno Cornford si avviava ad essere: non filosofo per amore della filologia, e seguace della «classical way», l'empirismo tecnico-linguistico-grammaticale, che consisterebbe nell'individuare «in Socrate, Platone ad Aristotele i successori di Talete, di Pitagora, di Eraclito e di Parmenide, i contemporanei di Pericle e di Demostene, di Filippo e di Alessandro, i lettori di Omero e di Eschilo, di Simonide e di Pindaro; ma non i predecessori di Cartesio e di Kant, di Hegel o di Marx».

Qui è manifesta l'insufficienza di dialettica storica la quale vizia la stessa ripresa inglese di «istorismo», d'interpretazione storica della filologia classica, e l'induce a smarrirsi tra le secche, uguali e contrarie, del marxismo e dell'estetismo. Perchè non si tratta, ovviamente, di escludere i filosofi greci nè dalla temperie in cui agirono, nè dall'azione storica che esercitarono, dall'efficacia di verità che promossero, trasmettendo a quanti vennero dopo una scoperta ed un seme.

La qualità d'ogni fatto e fenomeno storico, che in tanto è storico, in quanto è, insiememente, creatura e creazione, obbliga quindi a negare ogni fondamento obiettivo, ogni valore se non di praticità pedagogica, alla distinzione che il Guthrie e la scuola di Cambridge vorrebbero istituire. E tanto meno legittimamente possono per essa appellarsi al Cornford, quando il Cornford medesimo confessò di dovere a Bergson gli elementi della sua interpretazione di Socrate, e la dialettica delle *deux sources* governa e spiega tanto la «scoperta» socratica dell'anima quanto le reazioni che tale «scoperta» provocò dal processo del maestro fino all'Impero costantiniano e al *de civitate* di Agostino.

L'errore degli *scientistes* e dei marxisti sarebbe, quindi, non confutato — come del suo meglio cercò di confutarlo il Cornford —, ma livellato ed equiparato, se, per timore, o a condanna, d'un'interpretazione anacronistica o inadeguata, di nuovo o, incidesse in un'interpretazione meramente filologica, o storicamente monca, come quella che prescinde, nel giudizio sui filosofi antichi, da quanto venne dopo di loro ed essi contribuirono a promuovere, e, insieme, ricusa gli apporti metodici della posteriore speculazione per individuarne le guise e valutarne l'azione. Come appunto il suo tardivo bergsonismo suggerì al Cornford.

Male, perciò, si provvederebbe alla sua memoria, e a guarentirne il continuato retaggio, se ci s'ispirasse al primo e minore e più antiquato e polemico Cornford più che, all'ultimo e maggiore: all'interprete «bergsoniano» di Socrate, all'interprete «politico», e umanistico e jaegeriano, (onde, per esempio, l'unica libertà che il Guthrie riconosca «ad uno studioso della tragedia greca» e «di contrastarne la classica severità di struttura con la prodigalità elisabettiana d'uno Shakespeare o di seguirne la varia influenza in Racine o in Eliot»: che è, al più, «storia di temi», o di tecni-

Continua a pag. 4.

Piero Treves

SOMMARIO

Linguaggio di Jacopone

Problema tuttora aperto, quello del linguaggio delle «Laudi». La ridondanza e violenza del dettato, che s'alternano con prolungate zone d'oscurità e d'impotenza espressiva, hanno permesso più volte di parlare di Jacopone come di un poeta mancato. Senza che il rilievo abbia potuto spegnere, noi diciamo l'interesse per la personalità lirica del «giullare di Dio», ma nemmeno l'attenzione ai valori e modi di un risultato stilistico, a cui quella personalità appunto approdava. Gli studi del Bertoni, del Sapegno, del Russo hanno tentato sul linguaggio delle «Laudi», sintesi critiche variamente significative.

Il Russo soprattutto ha rivendicato alla sintassi di Jacopone una «forma sincopata», secondo la quale, la forza espressiva delle laudi risiederebbe in una frequenza di effusioni esclamative. Formula suggestiva, quella del Russo. Ma che importa il precedente di una grave distinzione tra poeta in senso umanistico e poeta in senso mistico, tra poesia come ordine musica, e poesia come grido; anche se riesce — a chi la sappia usare con accortezza — a una funzione sottilmente individuale affidata al termine «mistico» (le laudi più propriamente «mistiche», per il Russo, sarebbero quelle percorse da una vicenda assidua di gridi, di esclamazioni, di ragionamenti; ragionamenti che non hanno nulla di compassato e di scolastico, e sono «animazione discorsiva» di un unico gioire in Dio). Ma il problema del linguaggio di Jacopone pare non possa giungere a una soluzione in senso storico e unitario, finchè lo si tenga avvinto alla direzione tradizionale (di cui il Russo è appunto finissimo interprete), che lo obbliga all'esito di un misticismo prefisso. La varie tesi di «giullarismo mistico», di «misticismo espressivo», di «ardore linguistico» e simili portano necessariamente alla constatazione, spesso ripetuta, di una lingua jacoponica sempre corpulenta, figurativa, plebea. Un esame delle 93 laudi, del «Trattato» e dei «Detti», permette di asserire proprio il contrario: che il linguaggio di Jacopone è assai più ricco di termini astratti (cioè intesi a proporre riferimenti alla vita dello spirito); mentre è, in proporzione, scarso di termini concreti, grossolani, riguardanti da vicino le cose materiali. A chi abbia presenti laudi, come quella che comincia «Quando t'alegre, omo de altura», l'osservazione potrà sembrare anche paradossale. Ma si vuol chiedere, se si è poi tenuto il debito conto del fatto che più d'un espressione, in apparenza grossa e rozza, ha un significato pregnante, nasce non tanto da un processo di larga e libera effusione, quanto piuttosto da uno scavo intimo e macerato.

Interessi e problemi psicologici sono al centro della poesia delle «Laudi». Costante preoccupazione di Jacopone è quella della propria perfezione morale. Esclusivo e assorbente è lo studio di sè e della propria anima, nei gradi d'acquisto e nei ritardi alla percezione. E studio, si avverta, non condotto con l'interesse riflesso, distaccato, dello psicologo moderno, ma con senso vigile e allarmato, con una consapevolezza estrema della responsabilità morale che accompagna ogni indagine sui movimenti dell'anima. E dunque anche controllo assiduo sui modi espressivi che traducono quei movimenti, partecipazione al linguaggio che Jacopone si impegna ad affinare, a rendere più docile al richiamo della perfezione. Una prova di «sperimento» muove la poesia jacoponica. Una situazione di ricerca, sulla quale si era già soffermata Franca Ageno («Modi stilistici nelle laudi di fra Jac. di. Todi», in «La Rassegna d'Italia»; I. 1946). E alla quale l'Ageno ritorna nelle pagine introduttive alla sua odierna edizione delle «Laudi» (Cfr.: Jacopone da Todi: «Laudi, Trattato e Detti» a cura di F.A.; Le Monnier; 1953). Il comparire di termini e frasi di concretezza quasi brutale, sono giustificati dall'Ageno, per quell'attenta presenza, da parte di Jacopone, al problema dello propria prefezione morale. Espressione di spregio, vigoria di ingiurie indirizzate a sè stesso e alla propria fragilità (si rileggano le laudi LI. LV. e XII), vocaboli insistenti e quasi rabbiosi, di nausea e odio al peccato, sono sintomi rivelatori di quell'acuto senso di contrasto che tormenta Jacopone: contrasto tra la perfezione in Dio sognata per l'anima e la realtà di una inferma vita di carne. Dissidio ripreso e oggettivato, finchè non riesce ad atteggiamento perpetuo di lotta: bene e male, Dio e il mondo. Fino a che non si fissa in franca tendenza drammatica, a dialoghi e dibattiti, ad accuse e difese, a ironie ed invocazioni: il peccatore e la Vergine (laude I), l'anima e il corpo (III, XV), i cinque sensi (V). Anche i componimenti nati da uno spunto inizialmente lirico intervengono a completarsi con un interlocutore un oppositore, che solleva obbiezioni, propone dissensi, esaspera rimorsi e ricordi (LXXXI). Il fatto è che una coscienza guardinga, impietosa per ogni residuo di male, assiste Jacopone. E se è vero che i movimenti drammatici che l'anima scopre sono accresciuti da un linguaggio affollato di esclamazioni e di apostrofi (tutt'altro che espedienti retorici, ma esiti di un singolare atteggiamento della fantasia che si crea alla sintassi jacoponica, nella sua «forma sincopata», presiede il controllo di un'indagine inquieta e contrastata. Scrive assai giustamente l'Ageno: «La presenza della coordinazione asindetica nella subordinazione, che dà un andamento spezzato all'espressione e i cambiamenti di costruzione denunciano la continua reazione morale del poeta di fronte al suo oggetto; è mescolato sempre alla visione un giudizio che modifica e altera l'espressione: biasimo, indignazione, disprezzo sono

Continua a pag. 4.

Renato Bertacchini

SIMULACRI E REALTÀ

TRAVERSATA DELL'ASSURDO

Di poche parole quanto del termine «assurdo» il nostro tempo fa uso generoso. Dovrebbe perciò dedursi che il senso logico dei nostri contemporanei è così affinato da allarmarsi e reagire ad ogni più piccola offesa recata alla ragione? Purtroppo però non possiamo riconoscere a noi stessi virtù così alta perchè non sappiamo più che cosa sia l'assurdo. Un tempo si conoscevano i processi mentali che menano al contradditorio, si avvertiva ciò che viola le leggi formali del pensiero, si vedevano a colpo d'occhio gli elementi incompatibili di un'idea e le inconseguenze di un giudizio. E poi vi erano le difese del senso comune, le quali non consentivano le pressioni dell'assurdo nel campo della ragione. Un tempo si sapeva nettamente distinguere tra difficoltà e dubbio, e si teneva per certo che diecimila difficoltà non formano un dubbio. Oggi le difficoltà, il dubbio, il falso, il non senso, costituiscono un magma così compatto, da suscitare in noi apprensione, ogni qual volta vediamo che qualcuno ricerca, per i suoi fini, il nostro assenso. Sembra la nostra epoca soggetta ad un editto terribile con il quale si proclama che «la parola è all'assurdo». Di questo attentato alla ragione non difettano i documenti. Uno anzi ve n'ha che la riflessione, turbata dalle agitazioni, non considera quasi più. Chi oggi s'accorge che la speranza è stata cacciata dal cuore dell'uomo? Chi avverte che a darle il bando è stato un mito? La fede aveva fatto dell'uomo «un essere di speranza», l'incredulità ne ha fatto «un essere di progresso». Ora è nel punto in cui all'uomo della speranza succede l'uomo del progresso che incomincia la traversata dell'assurdo. Ci hanno insegnato che l'assurdo non è ciò che manca di spiegazione, ma di senso. Ma ha un senso il progresso? Quando «non vi è nulla di definitivo, di assoluto, di sacro», quando si «mostra la caducità di tutte le cose e in tutte le cose, e che nulla esiste tranne il processo ininterrotto del divenire e del transitorio», dov'è il senso di tutto questo? Il processo è chiaro, perchè ha caratteri microscopici di visibilità, ma non ha senso, come non ha senso il gioco distratto della mano che su un foglio bianco fa inseguire una linea da un'altra e le sovrappone senza concetto di disegno.

La speranza ha un senso, perchè crede che «nel tempo vi è più del tempo», vi è la presenza dell'eternità; ma il transitorio se è soltanto passo sulla scala che non ha cima, è graduata follia. La temporalità dell'uomo «è la misura della nostra distanza da Dio». Per usare termini accetti alle orecchie moderne possiamo dire che il progresso è solo divenire, mentre la speranza è divenire ed essere, cioè una temporalità che accresce, purifica, arricchisce, santifica l'essere. L'assurdo del progresso è quello di segnare un cammino, senza guadagno di distanza, perchè distanza non c'è mancando un termine ultimo. In altre parole, il progresso è assurdo se non è sostenuto dalla speranza, come il tempo è assurdo se non è la preparazione ad un momento in cui entriamo nell'eternità.

•

Ciascuno, per consapevolezza chiara o per confuso richiamo, sente che se il mondo è un sogno, tutti siamo sognanti, e se non ha un senso, tutti siamo dementi. Ora come è possibile dare un senso al mondo senza intravedere la presenza della Verità? Non ci accorgiamo che il mondo diventa per virtù di scienza sempre più spiegato, ma sempre privo di senso? Tutti si affannano a spiegarci l'universo e l'uomo, ma nessuno sa darcene il senso. Tutti cioè si affannano, senza saperlo e senza volerlo, a dimostrarci che stiamo compiendo la traversata dell'assurdo. Questo progresso che ci fa sempre più potenti sempre più infami è appunto la traiettoria dell'assurdo.

Sappiamo che per liberarci da questa condanna dell'assurdo noi proponiamo di mettere a misura del progresso la distanza da Dio, ci sentiamo subito additati al vituperio dell'oscurantismo. Non ignoriamo che la speranza è vanificata come puerile fantasma di medioevali visionari. Ma perchè poi nelle vostre carte, signori, teorizzate, rappresentate, cantate la disperazione? Avete ucciso la speranza e non volete essere disperati. Vi affannate a correr dietro al progresso, e appena ne scorgete il volto di morte, fuggite atterriti. Ripudiate la luce dell'eternità nel tempo, e siete condannati, ad essere divorati dal tempo.

E' l'assurdo, il non senso!

Varius

Charles d'Orléans

Francia del secolo decimoquinto: Carlo d'Orléans, nipote di Carlo VI e figlio di quel principe Luigi che venne assassinato per una congiura, vive in un'atmosfera d'intrighi politici. Intorno al trono una lotta continua viene combattuta fra il partito degli Armagnac (Orléans) e quello dei Borgogna. Carlo d'Orléans è dunque in un ambiente in certo senso ancora medioevale, ma non privo d'altra parte di elementi che fanno presentire l'alba di tempi nuovi.

Intanto le sorti della Francia sono in pericolo: i Borgognoni, pur di prevalere sugli avversari, non hanno esitato ad allearsi con l'Inghilterra anche se questa nel quindicesimo secolo rappresenta la grande, terribile nemica della Francia. Risultato di queste contese e guerre civili è la vittoria schiacciante dei britannici e la conseguente invasione della Francia. Carlo d'Orléans viene fatto prigioniero e portato in Inghilterra dove rimarrà parecchi anni.

Avendo sposato in prime nozze (a quindici anni) Isabella di Francia, rimasto vedovo, sposa Bona d'Armagnac, e morta anche ella nel 1415, per la terza volta si unisce in matrimonio con Maria di Cleves, principessa imparentata con la Casa di Borgogna.

Da questa unione nascerà nel 1462 un figlio che, col nome di Luigi XII, salirà al trono inaugurando, con le sue iniziative, un periodo assai brillante per la storia di Francia. Carlo d'Orléans trascorre l'ultima parte della sua vita nel castello di Blois conducendo una vita tranquilla e dilettandosi dell'arte poetica, per la quale sentirà sempre una forte inclinazione, fino al giorno della sua morte, avvenuta nel 1465.

L'opera letteraria di Carlo d'Orléans, non ebbe analogie con quella di François Villon suo contemporaneo, che introdusse per primo nella letteratura francese quel tono disinvolto, spregiudicato, ma pieno di gustosi contrasti per il suo profondo e talvolta patetico lirismo a cui fu riscontro sovente un atteggiamento invece scanzonato e malizioso. Charles d'Orléans, invece, è uno degli ultimi rappresentanti dell'antica «maniera», in certo modo ancora impregnata di spirito feudale.

La forma letteraria da lui adottata è quella in uso in Italia già dai secoli XIII° e XIV°: ballata, canzonetta, «rondeau».

Il principe poeta, nato da Valentina Visconti, (figlia del grande Gian Galeazzo) era per metà di origine italiana e questo spiega come il suo orecchio, assuefatto alla forma poetica tanto diffusa in Italia nei secoli precedenti (piccoli componimenti, brevi, eleganti, leggermente convenzionali in quanto al soggetto) lo mantenesse strettamente legato alla tradizione.

Non particolarmente propenso a scrutare le profondità della vita umana, ma delicato e sensibile d'animo è portato a riflettere sui suoi casi personali, sull'amore, sull'avvento della primavera, sull'indesiderabile vecchiaia.

Neppure durante il periodo di esilio trascorso in Inghilterra, il suo innato ottimismo viene turbato, chè anzi il suo desiderio di vivere mantiene accesa la fiaccola della speranza, e la sua fiducia nel destino rimane incrollabile. Commovente per la spontaneità e la freschezza una dichiarazione d'amore come questa:

... Et le beau temps se monstrera
Mai savez-vous quand ce sera?
Quand le doulx soleil gracieux
De votre beauté entrera
Par les fenêstres de mes yeulx...

paragonabile nel suo lirismo a certi sonetti italiani trecenteschi. Risalendo più indietro nel tempo, ci tornano anche in mente ballate e canzoni del secolo XIII° (Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia).

Nell'opera di Charles d'Orléans, di questo ultimo rappresentante d'un'epoca letteraria v'è qualcosa di «touchant», tanto che non pos-

Continua a pag. 4.

Anna Boesch

Purificato - Figura

Appunti per la Mansfield

Narrare di sé, per taluni scrittori costituisce l'avvio ad un'avventura della quale essi per i primi non conoscono i confini: e affidando alla pagina i propri pensieri e le proprie sensazioni, ignorano di mettersi come in cammino per un viaggio imprevveduto. Ad apertura di libro un mondo è lì, che invita il lettore, e chiede solo d'essere scoperto: e il lettore può anche, guidato dal filo di quell'umbratile introspezione, riconoscersi nell'immagine di quei sentimenti e nelle variazioni di quei sentimenti che la pagina rende, deformata e rifatta dalla sensibilità ricettiva dell'autore.

Questo discorso ci vien suggerito dal ricordare il trentesimo anniversario della morte di Katherine Mansfield — che accade appunto quest'anno: e potrebbe servire anche a farci riaprire i suoi libri più tipicamente suoi (il Diario, il Libro degli Appunti, le Lettere), in cui l'abbondanza di tracce ed abbozzi di racconti, a volte veri e propri «cartoni», è un notevole contributo a capire la tecnica d'un genere che più d'un critico ha lasciato perplesso.

Prendiamo, ad esempio. Il libro degli appunti: dove la scrittrice neozelandese si ripresenta con tutti i suoi problemi d'artista e le sue ansie, le sue insoddisfazioni, la sua febbrile ricerca d'armonia interiore e, sia pure, con i risentimenti e le volubilità e i vapori del suo sesso. Vi ritroviamo insomma il suo tipico modo d'annotazione nervoso ed evocativo, gli abbozzi di molti racconti, più scoperto quel suo rifarsi a Cecov, e lettere non impostate, brani di novelle, osservazioni, piccole note di critica.

Viene in mente, un poco, la materia tutta intima e frantumata del Diario: ricordate quelle quotidiane note? Eppure quale sommessa poesia si sprigiona da quelle teiere che cantano come gabbie d'uccellini, con un'uguale patetica e gentile malinconia.

E qui, in questi libri, troviamo il suo credo d'artista, la storia — dietro le quinte — dei suoi racconti: che fu il lavoro, del resto, al quale Katherine Mansfield dedicò tutta la sua vita e le sue lotte.

Tesa a percepire ogni più acuta vibrazione della sensibilità e a darle una trasparenza tutta essenziale e mordente («io voglio scrivere in punta di piedi»), la Mansfield appartiene al gruppo degli scrittori anglosassoni di risoluta tendenza antivittoriana: una tendenza che si risolve, più che nei temi, nella tecnica, nel metodo d'impostazione, nello spostamento dell'angolo visuale.

Per modo che, scaltrita dalla lezione del monologo interiore, arricchita dal procedimento psicanalitico pur senza volerlo completamente accettare («mi sgomenta il fatto di questa psicanalisi, che cresce e si allarga come i funghi. Ecco ben cinque romanzi basati su di essi, la trovi da per tutto»), trasferito il tradizionale humor in una più consapevole intelligenza, queste novelle scompigliarono tutta quella stagnante e illustrativa produzione che sugli ultimi epigoni di Charles Dickens sfruttava una formula ormai cara al buon senso inglese. Gli acquarelli di Girtin si mutavano nelle acqueforti di Abbot-Whistler: ritornava, per un verso, la grande tradizione dei De Quincey e dei Thackeray.

Di suo, Katherine aggiunse l'eccezionale potere evocativo e le doti di introspezione che le pervenivano dalle precarie condizioni di salute, caratterizzando in tal modo i propri racconti sino a dare ad essi il tono d'una novità. Sono racconti di vita comune, ma hanno tutti il mistero e l'apprensione del sogno: guardate le novelle ambientate nella nativa Nuova Zelanda, che, sono, del resto, le più sentite e sofferte: da Preludio alle Figlie del defunto Colonello, tutte luminose e odorose di fiori e di mare. Tuttavia aspirate quel profumo: al fondo è amaro come un'essenza. Osservatene la luce: la mano verrà a proteggervi le pupille. (Si pensa al caliginoso luccichio che il sole risveglia sulla spiaggia nelle ore più acute e più torride dell'estate). C'è una medesima coerenza: la stessa di chi vuole assorbire la vita, quel che costi, in tutta la sua esperienza, e capirla, appoggiandosi alle più leggere e straslucide percezioni — naturalmente la pagina risulta al tempo stesso altrettanto vibratile e docile, è un pagina tutta bucata. Capirla, la vita, per accettarla: o per vincerla.

Ed è una battaglia della quale noi siamo contendenti e posta, ma è una battaglia anche molto difficile. Katherine si rifugia nella colonia teosofica di Avon per placare le sue ansie e più facilmente raggiungere uno stadio di umana perfezione: la sera del 9 gennaio 1923 la raggiunge il marito. «Non ho mai visto nè vedrò mai un essere più bello di lei, in quel giorno — egli scriveva, poi. — Era come se la squisita perfezione che era sempre stata in lei, l'avesse completamente penetrata. Per usare le sue stesse parole, l'ultimo granello di zavorra, le ultime tracce di degradazione terrena, si erano staccate da lei per sempre». Sarà facile immaginare la dolce intimità di quella serata. Senonchè, nel salire le scale che conducevano alla propria stanza, Katherine fu assalita da un colpo di tosse con conseguente emorragia: dopo poche ore era morta.

•

La compiuta formazione spirituale e la sua maturità di scrittrice segnavano un punto di confluenza per le opere a venire, dalle quali molto e a ragione ci si sarebbe atteso: ella stessa confidava nel prossimo lavoro. Tuttavia, a renderne durevole il posto nella moderna letteratura, bastano la precedente produzione novellistica ed i suoi libri più intimi e veri. Il compito era assolto. Testimonianze e monito, voce che conserva la propria gentilezza e la propria essenzialità lirica sopra lo stridio di questi anni stonati, nè teme affievolimenti.

Accettarla, la vita, per vincerla. Sì, noi siamo anche la posta: ma morire non significa soccombere.

Michele Prisco

L'ARTE DEL VERGA

Il singolare destino di Giovanni Verga non ha riscontro nelle storie letterarie.

La sua prima narrativa, che a torto si ritiene del tutto tramontata e che nella sua provvisorietà è esordio e spiegazione di quella successiva, ebbe un incontrastato successo fin quando lo scrittore, con *I Malavoglia*, abbandonò la strada fino allora percorsa ed entrò nel pieno dell'arte sua, staccandosi dal rastrellato viatone della narrativa francese e dal tardo romanticismo lombardo. E giunse inatteso agli Italiani.

Il pubblico che accetta sempre i libri privi di buone e grandi qualità, i libri che vanno lisci e che dicono poco o nulla, trovatosi innanzi a *I Malavoglia* come di fronte a una sconcertante muraglia sprovvista di facili valichi, indietreggiò sgomento. Era quello lo scrittore della *Storia di una capinera*, di *Eros* e di *Tigre Reale*?

Ed esso lo scrittore solo, scrittore senza lettori.

I Malavoglia e *Mastro don Gesualdo* rimasero per oltre vent'anni negli scaffali dell'editore Treves.

Il risveglio venne tardivo, qualche anno prima che lo scrittore lasciasse la vita, ma fu accrescimento di fiducia e interessamento di soli critici più che contatto col pubblico. Insomma, per l'opera di Verga si può ritenere quel che è vero per ogni classico, per ogni opera che rappresenta una conquista dello spirito, del pensiero, dell'arte: il comune degli uomini inneggia osanna e ignora.

La narrativa di Verga non è dolce nè facile ed è anche attediata e quasi incrinata dalla sofferenza e dalla lunga pazienza di tutti gli sconfitti. Senti un sapore agro in bocca. No, non è uno scrittore amabile. E poi, non predica di grandezze, di glorie, non disserta di squisiti sentimenti, di femminilità trionfanti o di uomini segnati dal marchio del dominio. Non può piacere ai più, è indifferente a chi punta sulle vette e sulla «bellezza» del vivere. E' scontroso e petroso. Si accorge di non titillare la vanità, la boria ed altre qualità umane negative ma così necessarie e importanti per riuscire, e seguita a rappresentare a suo modo. Del lettore non gli importa niente. Oppure sì, ma tiene immensamente di più alla sua arte.

Per intenderlo bisogna fare un particolare gusto a quella sua gente sempre disperata e misera, nata e cresciuta fra i guai, destinata a non sentir mai sulla sua strada un passo amico. Ecco perchè, ripetiamolo, questo grande scrittore non avrà tanti lettori quanti l'altezza della sua arte ne meriterebbe: alle vette si arriva in pochi.

Verga è un monte solitario con poca selva e molto crudo sasso. Praterie verdi e lucenti e umide ce ne sono tante sotto di lui. Gradevolissime del resto e anche necessarie.

Un bel giorno, ci dice egli stesso, fece un incontro felice. Avrebbe potuto trovarsi fra le mani, come a tutti càpita e senza esserne turbati, un qualsiasi rozzo ed efficace documento, la relazione sgangherata, ma che va diretta allo scopo, di un sotufficiale o di un agente di polizia con cui il dipendente quasi analfabeta rende conto ai superiori del modo come ha assolto i suoi doveri.

Il rapporto sgrammaticato del capitano di mare potè contribuire ad accelerare nello scrittore il mutamento di rotta ma non fu evento folgorante, dobbiamo pensare a un trapasso lentissimo a una maturazione dopo un lungo turbamento spirituale che lo spinse finalmente a cantare la sua mesta nenia, a dipingere, come confusamente da tempo intuiva, una plaga vera della sua anima, con stile secco, andatura diretta, acquistando la libertà di moti e di voci che il suo interiore sollecitava e dando forma e spiriti lirici ed elegiaci allo sconsolato sacrificio della povera gente dell'Isola.

In parte, gli elementi nuovi e artisticamente rivoluzionari che appariranno nel romanziere da *Nedda* in poi vanno ricercati nell'opera prima, dove tratto tratto spuntano tentativi di liberazione del fasto e dal falso e con essi, timidi, i mezzi per riuscirvi, insieme con l'avversione per il sentire convenuto e codificato, e cioè contro la pigrizia e la resistenza all'impegnativo. L'opera maggiore di Verga fu un atto di energia e di coraggio ma non inatteso, un lavorato ritorno alle origini postulato da coscienza artistica, un lento cedere all'istanza della poesia, della realtà e dell'onestà messe a vittorioso confronto con l'usuale fatto letterario ricco di parole e povero di sostanza vitale.

Non si può ad ogni modo consentire al mito di un Verga scrittore naturalista o verista che si voglia dire, e discepolo di Zola, se pure in partenza ciò non sia da escludere nelle intenzioni o nei desiderio. Il fondo romantico che era alla base dell'arte verghiana si trasformò, sebbene non del tutto, e purificò sotto l'assillo profondo della penosa ed aspra realtà già osservata e assimilata e ora risorgente dalla memoria in poesia lirica ed elegiaca; diversamente quella realtà sarebbe rimasta allo stato di cronaca, documento, psicologismo, esame di un particolare agglomerato etnico, pietà generica, sottintesa perenne invocazione di giustizia per gli sfortunati e i diseredati, com'è appunto rimasta in alcuni romanzi di Zola.

Nello scrittore isolano l'impalcatura europeistica ha ceduto alla rappresentazione della vita primitiva dei poveri diavoli sottoposti alla sferza d'un vivere nemico. Se per qualcuno di essi quel vivere sembra volgere verso un'attitudine benigna giunge sempre il momento in cui la beffa ordita rivela la malvagità di un fato pesante come un incubo.

E' il caso del generoso e ambizioso Gesualdo Motta, fondatore e capitano di una ricchezza accumulata laboriosamente e destinata al naufragio. Ma Gesualdo vuol sottrarsi alle amarezze e alle ostilità dei parenti che gli rendono la vita insopportabile, e riesce invece alla catastrofe, imparentandosi con una casata aristocratica bacata e decaduta dove l'aspetta un groviglio di falli e d'inganni tra i quali finirà la vita, in mani mercenarie, desolato disperato e solo. Ma era finito sin da quando «l'avvelenavano coll'ardore sottile di quei foglietti stemmati, lui che aveva fatto il cuoio duro anche alla malaria».

E' un malinconico e ferreo dramma dove lo scrittore si è pienamente espresso e ha toccato il vertice della sua arte nonostante la superfluità di alcune parti. C'è in esso più aria e meno devozione per l'esotica teoria naturalista, e un aggravarsi del suo nativo pessimismo che con meraviglia vediamo salire di tono. E per la prima volta entra in campo un nuovo travaglio: mutato stato d'animo egli incrudelisce verso i suoi eroi disgraziati che ne *I Malavoglia* aveva sempre rispettato. Come per un'improvvisa mancanza di indulgenza tende a tartassarli con la canzonatura e più spesso con un risentito umorismo irritato e corrosivo. La lunga pazienza umana l'aveva esaurita ne *I Malavoglia*. Ecco perchè non è più in grado di seguitare: il terzo romanzo non verrà. Ma si è già liberato dagli impacci dottrinali che più strettamente sono visibili nel romanzo precedente. In *Mastro Don Gesualdo* ora la sua arte mostra quel che prima restava un enigma: i legami sottili ma sicuri con la tradizione romantica. Era, o mi pare, ciò che importava capire. Quel suo rivolgersi rabbuiato ai suoi disgraziati agonisti è un mezzo come un altro per non cedere alla commozione, per non abbandonare la pericolante oggettività. *I Malavoglia*, cronaca grande di Aci Trezza, sono superati da *Mastro Don Gesualdo* per maggiore equilibrio, per agilità, per minore ossessione rappresentativa, per il felice attutirsi della tirannica impersonalità già spinta all'estremo limite, per la varietà della trama, dei luoghi e dei molti ritratti; e ancor di più in virtù dell'attenuato grigio mito che nel romanzo della Casa del Nespolo — dove tutti i personaggi, gli «attori plebei», che suggeriscono il racconto, li vediamo «immobili, col mento in mano» — tende qualche volta la pazienza del lettore sotto l'insistere di una monodica solenne ripetizione biblica che dobbiamo riconoscere come l'atmosfera naturale di quel gran racconto. Qui, al centro, è la figura tragica e patriarcale di padron 'Ntoni, attorno al quale si genera una severa struttura di realismo eroico e mistico paragonabile a una composizione di pittura popolata di personaggi santificati dalle tribolazioni. L'onestà di padron 'Ntoni si effonde su tutte le figure, illuminate singolarmente e staccate sul fondo cupo. Tutta povera gente la cui azione in questo racconto disperato e contemplativo (e si vorrebbe dire un'azione che confina con la statica) è legata a un fatto che avrà enormi conseguenze: il naufragio della tartana carica di lupini che darà potenza drammatica a tutto il narrato sul quale si leva come da un persistente orchestrato cupo la minuta vita torturata del paesetto di pescatori.

Dalla trama compatta s'innalza un denso pessimismo che accompagna sino alla fatale sconfitta il protagonista e i suoi. Lo scrittore, forte del suo credo, si astiene dall'intervenire e dal giudicare. Vuole che i fatti parlino per virtù propria. La commozione e l'ansia devono passare nel lettore senza che il narratore ne appaia sfiorato. Commozione ed ansia sono i semi da cui la sua opera nasce. Se lo scrittore ce le vuol tenere celate è solo in omaggio al codice naturalista, ma noi sentiamo, nella sua teorica spassionatezza, un genuino appassionarsi per le sue creature. L'autore lo sentiamo sempre presente con tutta la forza del suo sentimento.

•

Da quest'arte priva di bell'apparenza, che dice e non gorgheggia, che è un continuato esame interiore implacabile provengono, oltre il giovane d'Annunzio di *Terra Vergine* (s'intende con giudizio) alcuni scrittori d'oggi, narratori coscienziosi e ansiosi e (finch'è possibile) lirici, che hanno capita la lezione del maestro. Come la capì D. H. Lawrence che oltre un gruppo di novelle tradusse nella sua lingua *Mastro Don Gesualdo*, «un malinconico romanzo», egli dice, «siciliano puro», del quale era entusiasta.

Siciliano puro etnicamente inteso. Ma la meridionalità di Verga non può agitare lo spauracchio di una prosa dialettale: Verga non ha scritto nella lingua di Giovanni Meli al quale chi non è meridionale non può accostarsi facilmente, come non può accostarsi a Carlo Porta chi non è lombardo. Una gran parte della nomea di inaccessibi-

Continua a pag. 4.

Giuseppe Mormino

ARTE DEL TRECENTO

Il debito di gratitudine che ciascuno studioso deve a quelle opere, e quindi a quegli autori che più a fondo e in un maggior raggio stendono la loro fatica, dovrebbe essere assolto in breve tempo per partecipare così anche a quell'atmosfera di immediata risonanza che tali imprese di ricerca e di meditazione producono per la stessa vastità dell'assunto. Ma quando ciò non sia possibile, non crediamo si debba sembrare dei ritardatari se di volumi come questo, di Pietro Toesca sul «Trecento» (Utet, Torino 1951) che abbracciano le più varie manifestazioni dell'arte e ne trattano con equilibrata sottigliezza e solida dottrina per quasi un migliaio di pagine, parliamo a lettura compiuta e quando il bel libro ha già provato il collaudo della consultazione, piuttosto che in un annuncio frettoloso e sia pure entusiastico.

La vasta e impegnativa opera del Toesca ha trovato, come avvenne per il primo volume diventato giustamente «classico» per lo studio del Medioevo, da parte della Unione Tipografica Editrice Torinese, una veste perfetta: di tanto più accurata e ricca nella parte illustrativa, di quanti sono stati i progressi dell'editoria artistica negli ultimi anni: e non è a dire quanto vantaggio acquisti lo studio dell'arte trecentesca dalle perfette riproduzioni di opere (quasi ottocento) e dalle ventidue tavole fuori testo: esse accompagnano e commentano la lettura con la loro nettezza che può rammentare, a chi ebbe a maestro l'illustre autore, la perfetta messa a fuoco delle proiezioni durante i suoi corsi universitari, dai quali sono usciti per anni giovani studiosi preparatissimi, oggi al lavoro nelle Sovraintendenze alle opere d'arte o nell'insegnamento.

Nella stesura calma e nitida delle pagine di questo libro, lungamente maturato e da tempo atteso con ansia dagli studiosi d'arte, si rispecchia, infatti, la visione equilibrata, storicamente salda e tuttavia sensibile del loro autore, che in ogni sua opera ha mostrato come si debba raffrenare il calore dell'interpretazione (che rischia di diventare arbitraria) per lasciarlo sedimentare in un «tempo» perfettamente posseduto, indice d'una consapevolezza critica delle più rare.

Ciò è facilitato, direi, in questo secondo volume, dalle note copiosissime a piè di pagina invece che in fondo ai capitoli, in modo che si può giungere subito ad una completa nozione del problema critico nei suoi vari aspetti: storici, stilistici, bibliografici. La partizione dell'opera è ben chiara: nei quattro libri in cui è diviso il volume si parla di architettura, scultura, pittura, arti minori, e, in fondo, gli indici degli artisti, dei luoghi e delle opere rimandano al testo con la maggiore precisione.

Ecco dunque uno strumento fondamentale e indispensabile che completa il volume sul medio Evo e che reca un apporto sostanziale alla comprensione di un secolo di così intensa vitalità nell'arte nostra.

Già nell'introduzione l'autore vuol farci intendere quale sia il significato del Trecento di fronte al Medioevo, che, quando venga inteso come un tempo che investa anche l'età di Dante e di Giotto, viene a trovarsi in contrasto con la novità e modernità dei singoli artisti, già consapevoli d'un loro mondo autonomo: mentre, d'altra parte, vi sono aspetti nettamente medioevali nel Trecento, che lo riallacciano allo stesso Medioevo: il persistere e il complicarsi dello «stile gotico» per esempio, che aveva perduto la forza nativa e la prepotente vitalità originaria riflettendosi ancora in formule e decorativismi.

Ma nella considerazione più distesa e approfondita che l'autore fa del gotico attraverso l'esame delle varie opere d'arte, lo «stile gotico» perde via via il senso esteriore di impaccio e di superficiale decorazione per assumere valore di «gusto» e quasi di «forma mentis» che si vivifica, di volta in volta, nella concretezza delle opere: si leggano, per esempio, le pagine dedicate al Duomo d'Orvieto (pag. 46, 50) nelle quali l'atteggiamento stilistico di Lorenzo Maitani, ideatore della celebre facciata è limpidamente definito: «Ideò la facciata», egli scrive «con animo gotico e pur con senso tutto italiano dello spazio, del colore, di moderazione. Sorge essa di slancio: si eleva alta, armoniosa, tra le linee dei pilastri salienti di getto, fino ai vertici, in fascio complesso e serrato, non interrotte da cesure di finestre e di nicchie... ». Ma naturalmente il gotico (e non più quello della primitiva purezza) divene elemento di complessità soprattutto nei rapporti tra tecnica e stile, nella secolare vicenda del Duomo di Milano (pag. 94, 100) che ci viene narrata con esemplare chiarezza concludendo, infine, col riconoscimento (sia pure ipotetico) d'un primitivo progetto di maestro oltremontano, ripreso fin dall'inizio da architetti e costruttori italiani, i quali tuttavia non giunsero ad alterarne l'essenza originaria sicchè «La cattedrale fu il massimo segno dell'irrompere nuovo delle idee gotiche d'oltr'Alpe».

Nell'architettura civile più che in quella chiesastica, è sottolineata l'originalità della creazione trecentesca italiana che nel palazzo del Podestà o dei Priori avevano creato un tipo di edificio pienamente rispondente alla struttura sociale ed urbanistica delle città nostre: esempio massimo il Palazzo della Signoria di Firenze del quale (forse egoisticamente) avremmo desiderato una più ampia trattazione messi, come siamo, sul punto di riconoscervi l'opera di Arnolfo di Cambio. (Pag. 120). Ma questo maestro riceve il giusto riconoscimento critico nella parte dedicata alla scultura (pag. 202, 218) dove l'autore, giovandosi dei rinnovati studi sul singolare scultore e architetto discute le varie opinioni relative alla formazione di lui e alle attribuzioni, scegliendo con l'usata misura tra le ipotesi contrastanti e determinando la figura dell'artista nel suo vario atteggiarsi tra il gusto classicheggiante e il goticismo acuto, reso personale e sensibile: sulla scultura bronzea di San Pietro della Basilica vaticana (vexata quaestio) siamo particolarmente attratti dall'ipotesi di assegnarla all'artista: ma nelle parole dell'autore vi è ancora un residuo prudenziale: l'illustre studioso suppone a questo proposito che la statua classica acefala delle grotte vaticane, integrata nello studio di Arnolfo, ispirasse l'autore della statura bronzea di San Pietro che potrebbe essere: «un grande scultore arnolfiano» (pag. 215) che avrebbe potuto eseguire anche la statua lignea della Basilica di San Paolo; e tuttavia la conclusione: «seppur non sia di Arnolfo medesimo», ci fa certi che, in cuor suo il Toesca non ritenga del tutto errata la ricostruzione di un lavoro eseguito personalmente dal grande scultore, dopo aver completato la statua antica forse per volere di Bonifacio VIII.

Il capitolo su Giotto è, naturalmente, tra i più importanti; non per nulla al nome di Pietro Toesca vanno legati studi giotteschi di grandissimo interesse le cui conclusioni furono da lui esposte con impareggiabile chiarezza nella monografia sul grande pittore edita nella collana dei «Grandi italiani» (Torino 1941). Qui, nel volume sul Trecento ogni questione è ripresa e determinata con ferma e acuta analisi; dalle origini allo sviluppo dell'arte pittorica di Giotto, ai suoi rapporti con Pietro Cavallini fino all'ampliarsi del suo mondo che spazia dai consigli per le sculture del campanile, allo stesso progetto architettonico dell'opera bellissima, quasi segno, in questa sua varietà di interessi, dei tempi nuovi che si annunciano.

Con uguale perspicacia e sicurezza di giudizio l'autore ci conduce attraverso i campi fioriti della pittura senese e, infine, ci fa indugiare di fronte alle cosiddette «Arti minori» delle quali ben sappiamo con quanto amore e profondità egli si sia sempre occupato, esaltandone il significato estetico che oltrepassa la tecnica particolare e si pone al di là degli usi e della moda.

E proprio in questa austerità critica, che durante tutte le pagine dell'opera ha saputo mantenersi sempre aderente ai problemi dell'arte e alla loro valutazione, consiste ancora una volta il pregio di questo «Trecento» per il quale più che per altri periodi si poteva affacciare la tentazione di vederne gli aspetti artistici in rapporto alla vita, al costume, alla civiltà cavalleresca al rinnovarsi della poesia e della musica. L'autore invece ha mantenuto fino in fondo il suo assunto e può giustamente terminare la sua nobilissima fatica con le parole: «ma su queste arti soltanto, sfrondandone molti germogli inutili, dal tronco più vivo, ho voluto rivolgere, qui, tutto lo studio».

Valerio Mariani

Taddeo Gaddi - *La morte del Signore di Celano*

● E' aperto un concorso a titoli per l'assegnazione di borse di studio per gli Stati Uniti d'America, destinate a cittadini italiani, di cui non è possibile per il momento precisare il numero e l'entità.

Il bando di concorso sarà reso noto quanto prima. Gli interessati potranno peraltro chiedere ulteriori ragguagli presso il Ministero degli Affari Esteri (Direzione Generale delle Relazioni Culturali con l'Estero, Ufficio V - Piazza Firenze, 27, Roma) o presso l'Ufficio Culturale dell'Ambasciata degli Stati Uniti (via Ludovisi 16, Roma) o presso le sedi dell'USIS in Italia.

● L'anno prossimo avranno inizio i lavori per la costruzione di un piccolo museo che conserverà le partiture originali, i manoscritti ed altri ricordi personali del grande pianista e compositore polacco Ignace Jan Paderewski che dal 1919 al 1921 fu a capo di un governo di coalizione in Polonia ed in tale qualità fu delegato alla conferenza della pace di Versaglia.

Cinquantatrè anni fa Paderewski aveva fondato un premio di composizione destinato a musicisti americani che, con ulteriori contributi raggiunse in seguito l'ammontare di 10.000 dollari.

Taddeo Gaddi - *S. Francesco alla presenza del sultano*

Miscellanea

Abbiamo già avuto occasione di ricordare, su queste colonne, le benemerenze di un umile frate francescano, Marcello Fossataro, che, esercitando la carità, pose la fondamenta di quel monumento che divenne poi il Conservatorio di Napoli. Monumento di incomparabile grandezza, poichè nell'originario Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo si educarono e insegnarono musicisti famosi che rispondono al nome di Scarlatti, Durante, Leo, Pergolesi, Jommelli, Vinci, Cotumaccio, Terradellas, Porpora ed altri.

Una istituzione analoga è sorta nel secolo scorso a Salerno. Infatti nel Pio Asilo, Orfanatrofio fondato nel 1818, viene istituita, nell'anno successivo, una scuola di musica dove nei primi tempi l'insegnamento venne limitato ai soli strumenti fiato avendo essa il preciso scopo di fornire elementi alle bande militari. Ma già nel 1821 viene introdotto lo studio degli strumenti a corda, ed è appunto in questo periodo di vita che la scuola, sotto la guida del Maestro e compositore Padre Gabriele da Forta, consegue i suoi primi e rilevanti successi che la fanno considerare un vero e proprio «Conservatorio di Musica». Ed infatti ancora oggi, dopo alterne vicende, l'Orfanotrofio di Salerno, oltre ad essere uno dei più importanti Enti di Assistenza del mezzogiorno, è l'unico Istituto in Italia che ricordi la gloriosa tradizione dei Conservatori Musicali; non solo per la consistenza numerica dei convittori, ma per l'esatto ordinamento della vita interna sia nel campo dell'assistenza morale e materiale che in quello disciplinare e didattico. L'Istituto offre diverse possibilità di orientamento nelle arti e nei mestieri e tra i numerosi candidati è possibile procedere ad un'accurata selezione degli alunni destinati alla scuola di musica.

Oggi, grazie all'instancabile opera di potenziamento svolta dal Commissario prefettizio Alfonso Menna, l'Istituto è rinato a nuova vita dopo la grave crisi che l'ha colpito durante la guerra e dalla sua scuola di musica, che può vantare ancora uno dei migliori complessi bandistici del meridione, sono usciti elementi di valore che fanno parte delle migliori istituzioni sinfoniche italiane e straniere.

●

Se prendiamo a sfogliare un qualunque manuale di storia della musica restiamo immediatamente colpiti dal numero stragrande di opere musicali che traggono ispirazione dalla leggenda di Orfeo: un Orfeo cucinato in tutte le salse, ma non tutte igieniche e commestibili. Ben poche di queste opere, infatti, hanno dimostrato una certa vitalità artistica, e se poi si estende l'indagine anche a quelle altre che, con una certa frequenza, traggono la loro ispirazione dai più diversi miti e leggende, avremmo dinanzi agli occhi la poco edificante storia del teatro musicale dove ad una piccola schiera di audaci scalatori tiene dietro un affollato corteo di piccoli turisti del suono. Basterebbe consultare, per farsene un'idea, il prezioso «Dizionario di opere teatrali, oratori, cantate ecc.» (Ricordi 1921) di Giuseppe Albinati, zelantissimo ricercatore di notizie bibliografiche relative alla storia del Teatro lirico. Dopo il 1800, ad esempio, si contano ben 39 opere dedicate al tragico amore di Francesca da Rimini e di queste soltanto cinque non furono rappresentate o eseguite. Gli autori? Con un po' di buona volontà possiamo ricordare, vicino a Saverio Mercadante, Ermanno Goetz e Gabriel Pierné, oltre, s'intende, a Riccardo Zandonai, per la sua opera sul poema di Gabriele d'Annunzio, e Peter Ciaikovski, per la sua fantasia sinfonica del 1876.

Sul personaggio di Cleopatra abbiamo invece oltre quaranta opera dal 1600 ai nostri giorni, e fra i nomi degli autori possono essere ricordati Nicola Piccinni, Domenico Cimarosa, Saverio e Giulio Massenet.

●

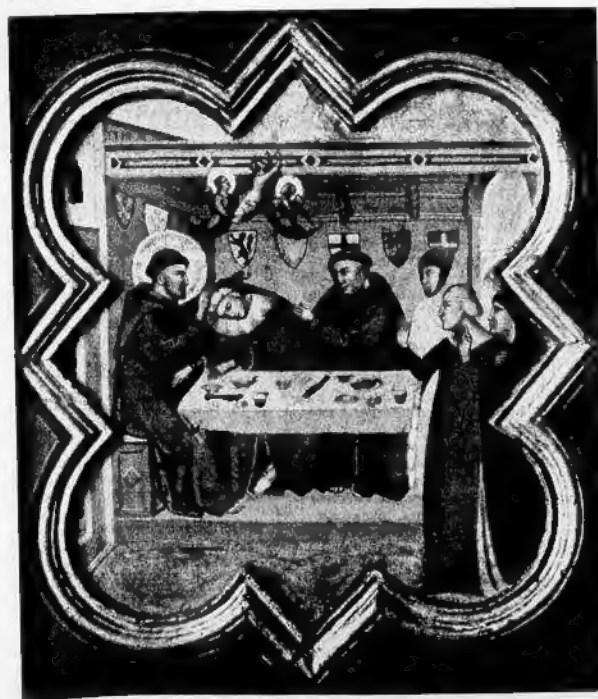
Leone Tolstoi era un pericoloso puritano in fatto di arte in genere e di arte musicale in particolare. Probabilmente erano le sue tempestose passioni ad essere sconvolte dalla musica e riteneva che certe composizioni, come ad esempio la famosa «Sonata a Kreuzer» di Beethoven, non avrebbero dovuto essere eseguite se non in circostanze importanti. Per questo stesso motivo, forse, ritenne che la drammaticità fosse estranea all'essenza della musica, e poichè la musica di Beethoven di drammaticità è carica non esitò a demolire il musicista tedesco col più grande accanimento: «Ieri sera — ricorda il Gussew — Tanejew sonò alcune cose di Beethoven che Tolstoi ascoltò molto volentieri. Tanejew gli ricordò le sue sfavorevoli espressioni sul grande maestro dei suoni nel suo scritto «Che cosa è l'arte?». Io — si giustificò Tolstoi — sono ancora oggi dell'opinione che Beethoven ha portato nella musica l'elemento drammatico ad essa estraneo nell'essenza. Egli seppe certamente orientarvisi, ma i suoi imitatori hanno deformato la musica sino alla mostruosità».

Dante Ullu

● L'Istituto del Dramma Italiano e il Sindacato Nazionale Autori Drammatici stanno svolgendo un'intensa azione affinchè il disegno di legge concernente la proroga al 14 gennaio 1955 dell'abbuono del 10% dei diritti erariali, per gli spettacoli di opere di autore italiano, sia sollecitamente portato all'approvazione del Senato. Tale disegno di legge fu già approvato dalla quarta Commissione permanente «Finanza e Tesoro» della Camera dei Deputati, nella seduta del 13 febbraio 1953, e trasmesso alla Presidenza del Senato il 25 dello stesso mese.

● Per più di trent'anni sono rimaste sconosciute ed inedite le lettere d'amore indirizzate da Franz Fafka, il famoso scrittore austriaco, a Milena Jesenska, la traduttrice delle sue opere in Ceco.

Il terzo programma della BBC ha messo in onda il 23 luglio per la prima volta in lingua inglese una selezione di queste lettere, ordinate ed illustrate da James Stern. Una casa editrice italiana pubblicherà le lettere stesse in edizione completa, entro il mese di ottobre.

● L'Amministrazione Provinciale di Ravenna, ad onorare la memoria del grande ceramologo Gaetano Ballardini, già Presidente d'onore dell'XI Concorso Nazionale della Ceramica, ha messo a disposizione della Giuria di premiazione la somma di L. 200.000 da assegnare ad un ceramista che assommi le qualità di invenzione tecnica e funzionalità in grado eccellente.

L'arte del Verga

Continuazione dalla pag. 1

lità a Verga è stata creata dalla critica. C'è invece in lui il determinato intendimento di scolpire l'anima dei suoi conterranei attraverso la parlata, e la pretesa difficoltà di intenderlo, quasi avesse scritto in dialetto ripulito, si riduce a una questione di armonia locale e a qualche solecismo. Il famoso legame che non è di esclusivo uso meridionale. La dialettalità di Verga non consiste affatto in vere forme tipiche del mezzogiorno ma piuttosto nella singolarità di uno stile che per necessità è volto a piegar la lingua verso l'espressione regionale vergine e incisiva (non dico soltanto popolare). Ma lo scrittore conduce questo procedimento con somma diligenza e sensibilità.

Non certo alla mancata fortuna di lettori è da attribuire il trentennale silenzio che successe a *Mastro Don Gesualdo* e che durò sino alla fine. Principalmente vi influì la persuasione che *La Duchessa di Leyra*, non andata oltre il primo capitolo e poche righe del terzo, e gli altri due romanzi che avrebbero dovuto seguire, come opere d'arte sarebbero state lontane dal reggere il confronto con quelli già scritti. Non aveva neppure, disse, esperienza sufficiente dell'ambiente dei nobili. Ma non questa era tutta la ragione del suo silenzio. Lo scrittore, immisantropito e stanco, temeva di non riuscir pari all'assunto. Ad ogni modo la partita era chiusa.

La nuova prosa di Verga, così vigorosa e priva di espliciti allettamenti per l'orecchio, (scrive male, si diceva) salendo improvvisa alla luce riuscì inamabile ai più. Comprensibile fenomeno in un paese e in un tempo in cui le prose illustri di Carducci, Pascoli e d'Annunzio, artisti grandi ma dalla *cithara exornatissima*, tendevano incoscientemente a rendere gli Italiani refrattari a meno appariscenti e più sobri moduli. Nell'indiscussa triade veniva ad incunearsi inattesa e imprevista una parlata magra ed essenziale (ci fu chi la definì rozza) incurante degli effetti che avrebbe prodotto su cervelli accademici e accademizzati: cuoio ed osso fra le esuberanze, le eleganze, l'aulico, il passo di carica e di parata.

Alcune novelle di *Vita dei Campi* e delle *Rusticane* sono marcate dello stesso potere di concentramento lirico dei due romanzi e li superano per vigore e saldezza costruttiva: capolavori schietti, in essi l'arte verghiana si sente più fusa, meno risentita, non presenta affievolimenti nè parti opache, non vi avverti lo sgomento e il soffio torrido che circola ne *I Malavoglia*. A guisa di grande prologo le potenti pagine di *Malaria* potrebbero far da degna apertura a tutte le opere perchè contengono in un crudo e ideale scorcio la poetica che Verga tentò più di una volta di enunciare. Come quelle della *Roba* potrebbero esserne la sintesi.

•

Verga dava un nuovo indirizzo alla narrativa italiana con la sua arte stretta in una solitudine aristocratica e tuttavia legata a sensi romantici saldi se pure meno apparenti dopo *Nedda*. Il mondo abusato degli eroi *fainéants*, degli amori e di tutte le vanità, veniva respinto. Le sue creature hanno solo sofferenza e miseria per compagne. Quando lo scrittore le rivelò, parvero i disgraziati pionieri esiliati in una plaga remota dell'Italia conosciuta o che credevamo di conoscere. Se pure a pochi indifferenti era noto quel vivere forte e micidiale («nessuno andava a vedere se erano morti o vivi») solo un poeta doveva, indottovi da una meditazione pessimistica della vita e dalla ricerca della «realtà», riconcepirlo nella sua fantasia e nel suo cuore per farne dono a tutti. Ma un dono di poesia, non di «verismo».

Giuseppe Mormino

Matisse - *Finestra a Nizza*

CONCLUSIONI PER PAVESE POETA

4.

Anche lì è un solerte lirismo del paesaggio, del tempo e delle stagioni, il quale di continuo, come un rischiarante ed inesausto respiro di luce, si addentra e fa incantevolmente lievitare il nudo ordito della narrazione.

E' un modo di scrittura di cui largamente hanno usufruito, conseguendo a volte cospicui risultati d'arte, nelle loro opere in prosa, taluni odierni scrittori ispano-americani, specialmente spagnoli (Jimenez, Azorin), non escluso qualche narratore nostrano (Beltramelli, Pea, Palazzeschi).

Ed eccoci arrivati all'ultimo dei tre gruppi in cui, per ragioni di critica chiarificazione, ho ritenuto opportuno dividere *Lavorare stanca*: quelle di esclusiva ispirazione lirica, nelle quali il movente iniziale non è più la considerazione o il ripensamento poetico, animato ed attivo quanto si voglia, di un qualsiasi momento, aspetto o fatto della realtà quotidiana e sociale, ma la commossa e fervida soggettività di un particolare stato d'animo, che naturalmente tende all'espressione lirica: perchè ci sia reso nella sua vivace irripetibilità. Non sono davvero numerose queste composizioni, che quanto mai a proposito stavolta vien fatto di indicare col termine di «liriche». Sono inserite qua e là, in mezzo al più folto stuolo degli altri testi, come lucenti soste od intermezzi lungo codesto dolente itinerario in versi, ai margini di questa squallida rassegna di figure ed atti dell'umanità d'oggi. Sono soprattutto i *Paesaggi*, segnatamente il V° e VIII°. Ed inoltre: *La notte*, *Mattino*, *Estate*, *Notturno*, *Piaceri notturni*, *Un ricordo*, *La voce*, *Poggio Reale*, *Mito*.

Già nei titoli è chiaramente indicato come la specifica facoltà lirica, di cui il Pavese nei momenti di maggiore pienezza vitale si palesa doviziosamente fornito, abbia una ben precisa direzione tematica: il paesaggio, la terra, i panorami della terra, le ore del giorno e della notte, tutta insomma la variopinta fenomenica gamma degli avvicendamenti stagionali, i cieli perenni della natura. Un senso dell'aperta terrestrità, ed una capacità di emozione a riscontro degli stimoli che da essa provengono, di cui il Pavese appare superlativamente dotato: in una misura forse che è stata di non molti altri lirici contemporanei (Pascoli, Cardarelli, Govoni, e qualche altro).

Egli sa spremerne note e canti di una esemplare vivacità impressionistica. Così che arriva a darci, in più punti, intatto ed immediato, il sentore dell'instancabile terra, della sua vitalità segreta e misteriosa, sconfinante — specie in certe ore della notte, o di sole estivo — nella inebriante panica cosmicità della vita universale.

Pavese ha dunque saputo scoprire in tali sue liriche e, saltuariamente, anche negli altri componimenti, il segreto intimo delle cose, cui soltanto la poesia contemporanea, attraverso l'ormai secolare travaglio delle molteplici esperienze in via di esaurimento, e da comprendere sotto l'unica insegna del Decadentismo, ha saputo alla fine compiutamente approdare. Ma nel Pavese di *Lavorare stanca* (se si faccia eccezione per *Il paradiso sui tetti*, che ha una coloritura ed una resa ermetizzante), non è la dissoluzione del fantasma, o dell'emozione lirica, nel franto atomismo delle metafore, che adombrano sensazioni ed intuizioni sottilissime, viventi ciascuna la monca, autonoma vita del disgregato frammento, senza nessi o cementazione col resto, in conformità con l'intendimento di imbastire trame di parole unicamente volte a creare o ad evocare arcane atmosfere, in cui nessuna vera sostanziale figura del sentimento, e della realtà di esso, riesce a prendere forma organica, non discontinua.

(Continua).

Bortolo Pento

Charles d'Orléans

Continuazione dalla pag. 2

siamo esimerci dal partecipare alla pena che angustia in quel momento l'autore, così come non possiamo sottrarci ad un senso di compiacimento quando egli proclama con entusiasmo giovanile che la sua donna è impareggiabile:

N'est elle de tous biens garnie
Celle que j'aime loyalement
Il m'est advis, par mon serment,
Que sa pareille n'a en vie.

Più tardi, la constatazione dell'inesorabile destino dell'uomo: l'inevitabile distacco dai piaceri propri dell'età giovanile, la forzata rinuncia alle gioie della vita dei sensi, rendono il poeta bonariamente ironico:

Mais piqués de l'éperon
Sont autant que leurs chevaulx.
Jeunes amoureux nouveaulx.

Charles d'Orléans sa che ormai deve accontentarsi di osservare e riflettere, e non può più essere il protagonista di avventure galanti, se ne rammarica, e pur rassegnandosi all'inevitabile, sospira, questa volta, malinconicamente:

Vous m'avez bauni de Jeunesse
Rendre me convient desormais,
Et faites-vous bien? Nenill, mais,
De tous maulx on vous tient maistresse
Ah! Que vous m'ennuyez, Vieillesse!—

Anna Boesch

● Una collana dal titolo «Azione politica» sta per essere lanciata dall'editore Cappelli con volumi la cui importanza si deduce dal nome degli autori. Infatti il primo testo sarà: *Studi ed appelli della lunga vigilia* di Alcide De Gasperi; il secondo sarà: *Sicurezza sociale* di Giuseppe Petrilli; il terzo, dovuto a Meuccio Ruini, conterrà i profili politici di personalità eminenti come Benedetto Croce, Vittorio Emanuele Orlando e Luigi Luzzatti, tratteggiati da un contemporaneo che le conobbe e fu con loro in assiduo contatto.

● Radio Zagabria ha iniziato a trasmettere regolarmente in esperanto su onde 264,7 m. Le trasmissioni hanno luogo ogni lunedì dalle 12.05 alle 12.25, con un programma di informazioni turistiche ed economiche, a cura del dott. Borovecki. Altre 11 stazioni jugoslave trasmettono in esperanto; mentre all'estero altre venti stazioni, tra cui Radio Roma, usano regolarmente la lingua internazionale.

Un reazionario progressista

EDMUND BURKE

Allorchè nel novembre del 1790 uscì la prima edizione dell'opera fondamentale di Edmund Burke, le «Riflessioni sulla Rivoluzione Francese», un senso di meraviglia e di stupore si diffuse negli ambienti più colti della classe politica inglese, che aveva seguito con costante simpatia lo svolgersi degli avvenimenti nella vicina Francia. Riusciva inspiegabile come il Burke, il cui passato politico non consentiva alcun dubbio sulle sue posizioni di uomo sempre pronto a raccogliere e sostenere le ragioni di quanti desideravano instaurare istituzioni che attuassero concretamente la difesa delle fondamentali libertà individuali, avesse espresso un giudizio così negativo, così severo sul generoso sforzo del popolo francese che tendeva a fondare un nuovo ordinamento che sotto tanti aspetti si ispirava alla costituzione inglese.

Dai suoi amici di partito fu considerato un «reazionario»: videro nel suo lavoro unicamente l'arma con cui i conservatori potevano facilmente battere in breccia le teorie dei novatori. E, in effetti, non può negarsi che le «Riflessioni sulla Rivoluzione francese» costituiscono la piattaforma ideologica di ogni intelligente uomo di destra: la critica agli atteggiamenti illuministici, giacobini, rivoluzionari, è condotta con una sistematicità ed un'acutezza che invano cercheremmo in classici della «reazione» quali il De Maistre e l'Haller. Muovere però, da queste considerazioni e classificare senz'altro il nostro autore come un teorico del «conservatorismo», significa, ci sembra, peccare di superficialità.

Se per conservatore intendiamo colui il quale riduce la realtà politica all'autorità costituita, e di questa fa il bene supremo dell'organizzazione sociale, che mai conviene toccare o criticare (onde tutti i privilegi che le vengono riconosciuti, le sono dovuti per il semplice fatto della sua esistenza, che assicura ai singoli individui una pacifica convivenza), evidentemente il Burke non appartiene a questi, in quanto la sua opera, pur muovendo dalle premesse sopra chiarite, aprì, come è noto, nuovi orizzonti alla cultura europea, fu feconda di nuovi ed importanti problemi, preannunciò la più vasta concezione storicista del Romanticismo tedesco. Le Riflessioni, quindi, superarono il mero interesse politico contingente che le avevano determinate, per proporre all'attenzione della spiritualità europea nuovi valori che avrebbero portato ad un maggiore approfondimento della realtà politica, e, quindi, ad un rinnovamento delle istituzioni nelle quali quella si concretizza.

Onde il Burke potrebbe essere definito il «reazionario progressista». Questa fu la sua nota originale e costante: che in politica coloro i quali intendono annullare il passato nell'illusione di poter fare più libero e sicuro posto alle nuove istituzioni, non fanno altro che preparare la rovina di quanto vanno edificando. Essi non tengono conto che le costituzioni politiche sono sempre il frutto di generazioni e generazioni, sono la risultante dei fondamentali atteggiamenti del popolo nei riguardi della realtà che ci circonda: lo Stato «investe come vincolo associativo tutto il sistema della scienza, dell'arte, dell'etica».

Come può annullarsi tutto questo con un semplice decreto, con un tratto di penna? Come pensare di fondare un nuovo ordinamento ignorando tutti i problemi che gli antichi istituti continuano a porre alla collettività? A queste domande l'illuminismo francese opponeva il domma della volontà popolare; questa volta: «quod populo placuit legis habet vigorem». La sovranità popolare è arbitra di ricostruire lo stato dalle fondamenta; nessun ostacolo può frapporsi all'esplicazione di quella. Quanto deciso dal popolo ha la capacità di assicurare il massimo benessere.

Parrebbe a prima vista che tali teorie siano più rispettose delle libertà popolari di quelle del Burke che inquadrava il libero consenso del popolo nel largo ma preciso alveo della tradizione. In effetti però, l'astratta concezione illuministica della società veniva in sostanza a negare quello che doveva essere uno dei suoi presupposti fondamentali: la sovranità popolare. Teorizzando un'astratta volontà, manifestazione prima della ragione che tutto illumina, si veniva necessariamente ad allontanare dalla scena politica il popolo vero, quello di ogni giorno che «sente» ed agisce di conseguenza, che vive calato nella realtà etica della nazione e le faceva oggetto del suo di- è l'anonimo elaboratore, e che in base a questa eticità determina la sua razionalità. Come potevano il sentimento, l'etica, la religione, queste immediate articolazioni dell'anima popolare, andar d'accordo con la ragione illuministica, che rifiutava di prendere in considerazione tutte queste manifestazioni e le faceva oggetto del suo disprezzo, definendole superstizioni e «pregiudizi»? A quale volontà popolare bisognava riferirsi? Unicamente a quella che era manifestazione di quei pochi in grado di intendere la «ragione»; il resto era canaglia superstiziosa. Ed indubbiamente il rivoluzionarismo astratto nasconde sempre in sè un sentimento di ostilità nei riguardi del popolo, gregge da guidare all'ovile.

Ma non così il Burke, che al di là delle istituzioni politiche, oltre le «metafisiche politiche», riconosce nel popolo il grande artefice della tradizione, che assicura alle costituzioni quella capacità di sapersi evolvere senza uccidere il passato, e quindi, di assicurare un sicuro fondamento alle progressive conquiste, che ogni singola organizzazione statale attua nel senso di una più profonda e più vera libertà dell'individuo. Il «pregiudizio» quindi, ha una sua validità, una sua ragion d'essere, che va ritrovata nella sua lenta formazione storica: «La maggior parte dei nostri pensatori anzichè tendere alla distruzione dei pregiudizi generali, impiegano la loro sagacità a scoprire la recondita saggezza».

Il Burke è il primo ad avvertire, nell'epoca moderna, l'originalità e la profondità del popolo in quanto creatore di valori: la politica in ultima analisi si alimenta di quella creazione. In questo il Burke anticipò i tempi e gli avvenimenti futuri che avrebbero avuto il popolo a primo attore, motivo per cui ci appare come il più acuto dei «reazionari progressisti»: aveva chiaramente intuito che per poter conservare il passato occorre «saper» guardare all'avvenire.

Mario d'Addio

Cattedre e metodi

di storia della filosofia antica

Continuazione dalla pag. 1.

ca o stile, e non mai di poesia); per obbedienza alla tradizione cantabrigense che fa dell'antica filosofia l'appendice, o l'appannaggio, d'una facoltà filologica, riuscirebbe compromesso e caduco il frutto medesimo della diuturna polemica del Cornford per istoricizzare gli studii classici. Quando, poi, l'interpretazione «storica» dell'antica filosofia non è, indipendentemente da esigenze propedeutiche o da programmi universitarii, se non un aspetto, solo estrinsecamente o per comodo avulso e disgiunto, e in realtà, invece, inscindibile, dell'interpretazione integrale, «unitaria» della universa grecità: elemento intrinsecamente essenziale ed alimento perpetuo d'ogni concezione «umanistica», la quale sola al generoso e umanissimo Cornford parve concezione e strumento di vita civile. E in questo, almeno, la sua individua esistenza fu, veracemente, esemplare.

Piero Treves

(1) W. K. C. GUTHRIE, *Greek Philosophy. The Hub & the Spokes* (An Inaugural Lecture); Cambridge, University Press, 1953; 3 scell.

LINGUAGGIO

DI JACOPONE

Continuazione dalla pag. 1.

palesi nello stesso atteggiarsi della frase».

Esperto della tecnica poetica; in possesso di un modulo lirico capace di esprimere, sul tracciato della consuetudine amorosa provenzale, le più attive esperienze della vita dello spirito; conoscitore di Bonaventura e dei Vittorini, al pensiero dei quali conforma la professione dei suoi motivi di fede — Jacopone non può dirsi poeta «mistico», nel senso di una contrapposizione tra poesia «mistica» e poesia «umanistica». Il disprezzo per la «bella forma», e la polemica contro la cultura avente uno scopo puramente terreno (nella famosa laude: «O fra Ranaldo, dò ci andato»), devono intendersi come risentimento legittimo di chi aveva fatto argomento di poesia il percorso di una spirituale perfezione, impegnandosi nella ricerca di una forma tesa e allusiva, fino al limite del «verbo» umano.

Renato Bertacchini

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 999 Tribunale di Roma